MARTIN
HEIDEGGER

ORIGINEA OPEREI DE ARTĂ

HUMANITAS

ORIGINEA OPEREI DE ARTĂ

Ediția a III-a

Traducere și note
THOMAS KLEININGER GABRIEL LIICEANU

760 394

F.1

HUMANITAS
BUCUREȘTI

Redactor: Cătălin Cioabă
Coperta: Angela Rotaru
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu
Corector: Ioana Vilcu
DTP: Florina Vasiliu, Dan Dulgheru

Tipărit la C.N.I. Coresi S.A.

Martin Heidegger
„Hölderlin und das Wesen der Dichtung": from Martin Heidegger GA vol. 4: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung.*
© Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1981. 2nd edition 1996.
„Der Ursprung des Kunstwerkes" and „Wozu Dichter?": from Martin Heidegger GA vol. 5: *Holzwege.*
© Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1977. 2nd edition 2003.
„Die Kunst und der Raum": first published in 1969 by Erker Verlag, St. Gallen.
© Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2007.
„Die Frage nach der Technik", „Bauen, Wohnen, Denken", „...dichterisch wohnet der Mensch...": from *Vorträge und Aufsätze*, 1954.
„Die Sprache im Gedicht": from *Unterwegs zur Sprache*, 1959.
„Aus der Erfahrung des Denkens": from *Aus der Erfahrung des Denkens*, 1954.
© Klett-Cotta – J.G. Cottaʼsche Buchhandlung Nachfolger GmbH, Stuttgart.
All rights reserved.

© HUMANITAS, 2011, pentru prezenta versiune românească

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
HEIDEGGER, MARTIN
Originea operei de artă / Martin Heidegger; trad.: Kleininger Thomas, Liiceanu Gabriel. – Ed. a 3-a, rev. – Bucureşti: Humanitas, 2011
Index
ISBN 978-973-50-3157-2
I. Kleininger, Thomas (trad.)
II. Liiceanu, Gabriel (trad.)
73

EDITURA HUMANITAS
Piaţa Presei Libere 1, 013701 Bucureşti, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi online: www.libhumanitas.ro
Comenzi prin e-mail: vanzari@libhumanitas.ro
Comenzi telefonice: 021 311 23 30 / 0372 189 509

CUPRINS

Notă la ediţia întâi (1982) 7
Notă la ediţia a treia 15

Originea operei de artă 17
Întrebarea privitoare la tehnică 120
Construire, locuire, gândire 170
„...În chip poetic locuieşte omul...“ 196
Arta şi spaţiul 220
Hölderlin şi esenţa poeziei 229
La ce bun poeţi? 254
Limba în Poem 325
Experienţa gândirii 385

Glosar de termeni 393

NOTĂ LA EDIŢIA ÎNTÂI (1982)

Pentru alcătuirea acestui volum au fost alese, în principal, lucrări ale lui Heidegger dedicate problemei artei. *Experienţa gândirii*, care încheie volumul, adună motive prezente în celelalte studii, punând în lumină constanţa şi efortul de unitate proprii gândirii heideggeriene.

Ar fi însă greşit să se creadă că ne aflăm în faţa unui compendiu de estetică heideggeriană. Fie că este vorba despre poezia lui Hölderlin, despre Van Gogh sau despre templul grec, pentru Heidegger orice problemă, dacă este bine pusă, trebuie să decurgă din atotcuprinzătoarea gândire despre fiinţă. Şi aşa cum, pentru Heidegger, o etică de sine stătătoare nu are sens, nici meditaţia privitoare la artă şi poezie nu poate fi originar gândită decât ontologic.

Am căutat să dăm o anumită coerenţă alcătuirii volumului – care nu a putut însă ţine seama şi de criteriul cronologic – prin realizarea câtorva centre de greutate tematice.

Problemele legate de traducerea operelor lui Heidegger pot constitui oricând obiectul unui studiu separat. De aceea, motivarea soluţiilor pe care le-am ales, dincolo de cele câteva note răzleţe, nu-şi poate afla locul aici. În orice caz, această variantă a transpunerii lui Heidegger în limba română reprezintă, poate, începutul unei experienţe care va cunoaşte încă multe etape.

Dată fiind complexitatea gândirii heideggeriene, încercarea de a defini prin *note* unele concepte şi aspecte ale acestei gândiri trebuie, la rândul ei, să se recunoască drept un demers preliminar şi relativ.

În vederea facilitării unei eventuale confruntări a variantei româneşti cu originalul, am indicat în text, între paranteze drepte, paginile ediţiilor germane folosite.

Traducerea de faţă nu îşi propune să ofere un răspuns la o întrebare care va rămâne pesemne mereu deschisă: poate fi Heidegger tradus? Ea nu îşi propune, de asemenea, să dispenseze de întâlnirea cu textul originar, singura întâlnire adevărată pe care cititorul exigent o poate avea cu filozofia. Cei care, provocaţi de nereuşitele, dar deopotrivă de reuşitele acestei traduceri, îl vor citi pe Heidegger în limba lui, vor deveni poate adevăraţii lui traducători: cei care-l vor traduce în *gândul lor.* Ei vor înţelege cel mai bine aceste cuvinte ale gânditorului:

„Considerată doar în sine, fără interpretarea care o însoţeşte în chip necesar, orice traducere rămâne expusă la tot soiul de neînţelegeri şi confuzii. Căci orice traducere este în sine o interpretare. Ea poartă în fiinţa ei, fără a le da glas, toate temeiurile, deschiderile şi nivelurile interpretării care au stat la originea ei. Iar interpretarea nu este, la rându-i, decât împlinirea traducerii care mai tace încă, a traducerii care încă nu a ajuns la cuvântul menit să-i confere deplinătate. Potrivit esenţei lor, interpretarea şi traducerea sunt unul şi acelaşi lucru. Se întâmplă adesea ca şi cuvintele rostite şi cele scrise din limba maternă să aibă nevoie de o interpretare, şi tocmai de aceea există şi în cadrul propriei limbi, mereu şi în chip necesar, o traducere. Orice rostire, orice adresare şi orice răspuns reprezintă o formă de traducere. Iată de ce, dacă în actul

traducerii se întâlnesc de cele mai multe ori două limbi într-un dialog, faptul acesta nu reprezintă elementul esențial al traducerii. [...]

Se întâmplă ca un gânditor să fie înțeles «mai bine» decât s-a înțeles el însuși; dar aceasta nu e defel o lipsă care i s-ar putea, mai târziu, pune în seamă, ci, dimpotrivă, un semn al măreției sale. Căci singură gândirea originară ascunde în sine acea bogăție care nu poate fi nicicând epuizată, ci doar înțeleasă de fiecare dată «mai bine», adică altfel decât o spun nemijlocit cuvintele. În mediocritate nu există, în schimb, decât ceea ce poate fi înțeles, deci nici un lucru care să cheme mereu la o înțelegere și o interpretare mai originare, nici un lucru care ar putea el însuși să provoace timpurile să recunoască și să traducă iar ceea ce de multă vreme părea a fi cunoscut. [...]

Numai un lucru care a fost cu adevărat gândit are norocul să fie iar și iar «mai bine» înțeles decât s-a înțeles chiar el pe sine. Dar, atunci, această mai bună înțelegere nu este meritul interpretului, ci darul oferit de însuși obiectul interpretării." (Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, Band 55, Klostermann, Frankfurt am Main, 1979, pp. 63–64).

Pentru traducerea studiilor incluse în acest volum au fost folosite următoarele ediţii:

Ursprung des Kunstwerkes / Originea operei de artă, din *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1957 (ed. a III-a)

Die Frage nach der Technik / Întrebarea privitoare la tehnică, din *Vorträge und Aufsätze*, Teil I, Neske, Pfullingen, 1967 (ed. a III-a)

Bauen, Wohnen, Denken / Construire, locuire, gândire, din *Vorträge und Aufsätze*, Teil II, Neske, Pfullingen, 1967 (ed. a III-a)

„...dichterisch wohnet der Mensch..." / „...În chip poetic locuieşte omul...", din *Vorträge und Aufsätze*, Teil II, Neske, Pfullingen, 1967 (ed. a III-a)

Die Kunst und der Raum / Arta şi spaţiul, St. Gallen, Erker, 1969

Hölderlin und das Wesen der Dichtung / Hölderlin şi esenţa poeziei, din *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1963

Wozu Dichter? / La ce bun poeţi?, din *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1957 (ed. a III-a)

Die Sprache im Gedicht / Limba în Poem, din *Unterwegs zur Sprache*, Neske, Pfullingen, 1965 (ed. a III-a)

Aus der Erfahrung des Denkens / Experiența gândirii, Neske, Pfullingen, 1954

*

Pentru alcătuirea *Notelor* care însoțesc studiile heideggeriene, am folosit următoarea bibliografie:

ADORNO, Th. W., *Jargon der Eigentlichkeit*, în *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, pp. 415–526

ANZ, W., *Die Stellung der Sprache bei Heidegger*, în *Heidegger*, hrsg. von Otto Pöggeler, Kiepenheuer & Witsch, Köln/Berlin, ed. a II-a, 1970, pp. 305–321

BARTKY, S.L., *Heidegger's Philosophy of Art*, în *British J. of Aesth.*, nr. 4, 1969, pp. 353–371

BEAUFRET, J., *Dialogue avec Heidegger*, 3 vol., Minuit, Paris, 1973/1974

BERG, R., *Heidegger on Language and Poetry*, în *Kinesis. Graduate J. of Philos.*, nr. 7, Spring 1977, pp. 75–89

BIEMEL, W., *Martin Heidegger* (Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten), Rowohlt, Reinbek/Hamburg, 1973

BIRAULT, H., *Heidegger et l'experience de la pensée*, Gallimard, Paris, 1978

BOSSART, W.H., *Heidegger's Theory of Art*, în *JAAC*, nr. 27, 1968/1969, pp. 57–66

COTTEN, J.-P., *Heidegger*, Seuil, Paris, 1974

COUSINEAU, R.H., *Heidegger, Humanism and Ethics. An Introduction to the Letter on Humanism*, Nauwelaerts, Louvain/Paris, 1972

COUTURRIE, F., *Monde et Être chez Heidegger*, Les Presses de l'Univ. de Montréal, Montréal, 1971

DERRIDA, J., „Les fins de l'homme", în *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972, pp. 129–164

FALK, W., *Heidegger und Trakl*, în *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Berlin, nr. 4, 1963, pp. 191–204

FRANZ, H., „Das Denken Heideggers und die Theologie", în *Heidegger*, hrsg. von Otto Pöggeler, Kieperheuer & Witsch, Köln/Berlin, ed. a II-a, 1970, pp. 179–217

GADAMER, H.G., „Zur Einführung", în Martin Heidegger, *Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam, Stuttgart, 1970, pp. 102–125

HALL, R.L., *Heidegger and the Space of Art*, în *J. of Existentialism*, nr. 8, 1967/1968, pp. 91–108

HYLAND, D.A., *Art and Happening of Truth. Reflections of the End of Philosophy*, în *JAAC*, nr. 30, 1971, pp. 177–187

JAEGER, H., „Heidegger and the Work of Art", în *Essays on German Literature, 1935–1962*, Bloomington, 1968, pp. 137–158

KEYES, C.D., „Trust as Art. An Interpretation of Heidegger's «Sein und Zeit» and «Der Ursprung des Kunstwerkes»", în J. Sallis, *Heidegger and the Path of Thinking*, Pittsburgh, 1970, pp. 65–84

LE BUHAN, D. şi DE RUBERCY, E., *Douze questions à Jean Beaufret à propos de Heidegger*, în *Les Lettres Nouvelles*, 1974/1975, pp. 11–39

LEHMANN, K., „Christliche Geschichtserfahrung und ontologische Frage beim jungen Heidegger", în *Heidegger*, hrsg. von Otto Pöggeler, Kiepenheuer & Witsch, Köln/Berlin, ed. a II-a, 1970, pp. 140–169

LIICEANU, G., „Opera de artă ca simbol al luminării şi ascunderii (M. Heidegger)", în *Încercare în politropia omului şi a culturii*, Cartea Românească, Bucureşti, 1981, pp. 179–227

LINGIS, A., *Truth and Art. Heidegger and the Temples of Constantinople*, în *Philos. Today*, nr. 16, 1972, pp. 122–234

LÖWITH, K., *Heidegger. Denker in dürftiger Zeit*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, ed. a III-a, 1960

NWODO, C., *The Work of Art in Heidegger: A World Disclosure*, în *Cultural Hermeneutics*, 1976, pp. 61–74

PERPEET, W., *Heidegger Kunstlehre*, în *Jahrbuch fur Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, nr. 8, 1963, pp. 158–189, şi în *Heidegger*, hrsg. von Otto Pöggeler, Kiepenheuer & Witsch, Köln/Berlin, ed. a II-a, 1970, pp. 217–241

PÖGGELER, O., *Der Denkweg Martin Heideggers*, Neske, Pfullingen, 1963; trad. fr. *La Pensée de Martin Heidegger. Un Cheminement vers l'Être*, Paris, 1967

PÖGGELER, O., „Einleitung: Heidegger heute", în *Heidegger*, hrsg. von Otto Pöggeler, Kiepenheuer & Witsch, Köln/Berlin, ed. a II-a, 1970, pp. 11–53

PÖGGELER, O., „Heideggers Topologie des Seins", în *Philosophie und Politik bei Heidegger*, Karl Alber, Freiburg/München, 1972, pp. 71–105

PÖGGELER, O., *Heideggers Begegnung mit Hölderlin*, în *Man and World*, nr. 10, 1977, pp. 13–61

RICHARDSON, W.J., *Heidegger. Through Phenomenology to Thought*, Martinus Nijhoff, The Hague, ed. a II-a, 1967

SCHULZ, W., „Über den philosophiegeschichtlichen Ort Martin Heideggers", în *Heidegger*, hrsg. von Otto Pöggeler, Kiepenheuer & Witsch, Köln/Berlin, ed. a II-a, 1970, pp. 95–140

STACK, G.J., *The Being of the Work of Art in Heidegger*, în *Philos. Today*, nr. 13, 1969, pp. 159–173

STAIGER, E., „Ein Rückblick", în *Heidegger*, hrsg. von Otto Pöggeler, Kiepenheuer & Witsch, Köln/Berlin, ed. a II-a, 1970, pp. 242–245

SMITH, J.R., *Nihilism and the Arts*, în *JAAC*, nr. 33, Spring 1975, pp. 329–338

TAURECK, B., *Die Notwendigkeit der Kunst: Fragestellung und die Antwort Heideggers*, în *Wissenschaft und Weltbild*, nr. 1, 1972, pp. 35–45

TUGENDHAT, E., „Heideggers Idee von Wahrheit", în *Heidegger*, hrsg. von Otto Pöggeler, Kiepenheuer & Witsch, Köln/Berlin, ed. a II-a, 1970, pp. 286–298

WATER, L. van de, *The Work of Art, Man and Being: a Heideggerian Theme*, în *International Philosophical Quarterly*, nr. 9, 1969, pp. 214–235

WHITE, D.A., *World and Earth in Heidegger's Aesthetics*, în *Philos. Today*, nr. 12, 1968, pp. 282–286

* * * *Heidegger, Fragen an sein Werk. Ein Symposion*, Reclam, Stuttgart, 1977

NOTĂ LA EDIŢIA A TREIA

Paginile de faţă le reiau pe cele apărute în 1982, la Editura Univers. Felul în care a fost alcătuit volumul a fost prezentat pe larg în nota traducătorilor la prima ediţie. Faţă de ediţia a doua, din 1995, apărută la Editura Humanitas, cea de faţă reintroduce în structura volumului mica scriere *Arta şi spaţiul.*

Se poate pune întrebarea de ce în ediţia prezentă nu există o actualizare a terminologiei heideggeriene în română, care să ţină cont de traducerile apărute între timp. Am considerat însă că varianta din 1982 trebuie păstrată întrucât ea atestă, într-o formă încă actuală, momentul intrării lui Heidegger în cultura română.

Aş dori să-i mulţumesc Ilenei Borţun pentru semnalarea câtorva locuri din ediţiile anterioare care suportau revizuiri. De asemenea, lui Cătălin Cioabă pentru o lectură integrală a textului în vederea pregătirii noii ediţii şi pentru sugestiile de ameliorare făcute cu această ocazie.

GABRIEL LIICEANU

ORIGINEA OPEREI DE ARTĂ

Origine înseamnă aici acel ceva[1] prin care şi de la care pornind un lucru este ceea ce este şi este aşa cum este. Numim ceea ce este ceva, în felul în care este, esenţă a sa. Originea unui lucru este provenienţa esenţei sale. Problema originii operei de artă este problema privitoare la provenienţa esenţei sale. Potrivit reprezentării obişnuite, opera ia naştere din şi prin activitatea artistului. Însă prin ce anume şi de la ce anume pornind este artistul ceea ce este? Prin operă; căci faptul că o operă este spre lauda făuritorului ei înseamnă: abia opera îl face pe artist să apară drept meşter într-ale artei. Artistul este originea operei. Opera este originea artistului. Nici unul din aceşti termeni nu există fără celălalt. Cu toate acestea, nu este mai puţin adevărat că nici unul din cei doi nu îl poartă cu sine pe celălalt. Artistul şi opera *sunt*, fiecare în sine şi în corelaţia lor, printr-un al treilea termen, care de bună seamă este şi primul, anume prin acel ceva de la care artistul şi opera de artă îşi capătă de altfel numele: prin artă.

Pe cât de necesar este artistul originea operei în alt chip decât este opera originea artistului, pe atât de sigur arta este, într-alt chip încă, originea deopotrivă a artistului şi a operei. Însă poate fi arta de fapt o origine? Unde şi cum există arta? Arta nu este altceva decât un cuvânt căruia

760 394

nu-i mai corespunde nimic real. Acest cuvânt poate trece drept o reprezentare de ansamblu care cuprinde singurul lucru ce are realitate în artă: operele şi artiştii. Chiar dacă cuvântul „artă" ar însemna mai mult decât o reprezentare de ansamblu, ceea ce a fost desemnat prin cuvântul „artă" n-ar putea să existe decât pe temeiul realităţii operelor şi artiştilor. Sau poate lucrurile stau invers? Există operă şi artist doar în măsura în care există artă ca origine a lor?

Indiferent de felul în care ne hotărâm să răspundem, problema originii operei de artă devine problema esenţei artei. Însă, deoarece trebuie să rămână o problemă deschisă dacă şi cum este de fapt arta, vom încerca să găsim esenţa artei acolo unde arta domneşte cu o realitate incontestabilă. Arta rezidă în *Opera* de artă. Însă ce este şi cum anume este o operă a artei?

Ce anume este arta nu se poate deduce decât din operă. Ce anume este opera nu putem afla decât pornind de la esenţa artei. Oricine observă lesne că ne învârtim în cerc. Înţelegerea obişnuită pretinde ca acest cerc, dat fiind că este o încălcare a logicii, să fie evitat. Se crede că esenţa artei poate fi dobândită printr-o cercetare comparată a operelor de artă existente. Însă cum putem fi siguri că ceea ce luăm noi ca punct de plecare al cercetării sunt realmente opere de artă, de vreme ce în prealabil nu ştim ce este arta? Pe cât de puţin se poate obţine esenţa artei prin însumarea unor caracteristici ce aparţin operelor de artă existente, tot pe atât de puţin ea poate fi obţinută printr-o deducere din concepte supraordonate; căci şi această deducere vizează în prealabil acele determinări care trebuie să fie suficiente pentru a ne oferi ceea ce considerăm în prealabil a fi o operă de artă în sens propriu. Însă atât însumarea unor opere din multitudinea celor existente, cât

şi deducerea din concepte fundamentale sunt aici în aceeaşi măsură imposibile şi ele reprezintă, atunci când sunt aplicate, o autoamăgire.

Iată de ce se impune ca acest mers în cerc să fie efectuat. El nu este un expedient sau un neajuns. Dimpotrivă, dacă admitem că gândirea este un meşteşug (*Handwerk*), atunci tocmai în alegerea acestui drum constă forţa gândirii, iar în străbaterea lui, sărbătoarea ei. Nu numai pasul decisiv de la operă spre artă, ca fiind cel de la artă spre operă, reprezintă un cerc, ci şi fiecare pas pe care încercăm să-l facem se învârte în acest cerc.[2]

Pentru a găsi esenţa artei aflate în mod real în operă, noi ne îndreptăm spre opera reală şi întrebăm opera ce anume şi cum anume este ea.

Toată lumea cunoaşte opere de artă. Opere arhitectonice şi opere aparţinând artelor plastice poţi vedea în pieţe publice, în biserici sau chiar în case particulare. În colecţii şi expoziţii sunt păstrate opere de artă aparţinând diferitelor epoci şi popoare. Dacă privim operele sub aspectul purei lor realităţi şi nu alterăm prin nici o proiecţie această realitate, atunci vedem că operele ne stau dinainte tot atât de natural pe cât ne stau lucrurile însele. Tabloul atârnă pe perete exact ca o puşcă de vânătoare sau ca o pălărie. O pictură, de pildă aceea a lui Van Gogh reprezentând o pereche de saboţi ţărăneşti, trece dintr-o expoziţie în alta. Operele sunt expediate asemenea cărbunilor din bazinul Ruhr sau buştenilor din Pădurea Neagră. În timpul campaniilor militare, imnurile lui Hölderlin erau împachetate în raniţele soldaţilor alături de trusa sanitară. Cvartetele lui Beethoven stau în depozitele editurii asemenea cartofilor din pivniţă. Toate operele posedă acest caracter de lucru (*das Dinghafte*). Ce ar fi ele fără acesta? Se poate

însă ca o atare viziune asupra operei, teribil de grosolană şi exterioară, să ne scandalizeze. Pesemne că în muzeu, în cercul unor astfel de reprezentări despre opera de artă, se mişcă curierii sau femeia de serviciu. Se cuvine totuşi să luăm operele aşa cum le apar ele celor care le trăiesc şi le gustă. Însă până şi mult invocata trăire estetică nu poate trece cu vederea caracterul de lucru al operei de artă. Liticul este propriu operei arhitectonice. Lemnosul este propriu sculpturii în lemn. Cromaticul este propriu tabloului. Sunetul articulat este propriu operei literare. Sonorul este propriu operei muzicale. Caracterul de lucru se află atât de puternic implântat în opera de artă, încât este chiar mai nimerit să spunem invers: opera arhitectonică se află în piatră. Sculptura în lemn se află în lemn. Tabloul se află în culoare. Opera literară se află în sunetul articulat. Opera muzicală se află în ton. Lucruri evidente, ni se va răspunde. Desigur. Dar ce anume să fie acest evident caracter de lucru implicat în opera de artă?

Sau poate această întrebare este de prisos şi nu face decât să încurce lucrurile, de vreme ce opera de artă, dincolo de caracterul ei de lucru, este şi altceva? Acest altceva care este aici în joc constituie artisticul. Opera de artă este, desigur, un lucru confecţionat, însă, pe lângă ce spune lucrul ca atare, el mai spune şi altceva, ἄλλο ἀγορεύει. Opera face cunoscut public altceva, ea revelează un altceva: ea este o alegorie. În opera de artă, cu lucrul confecţionat mai este pus laolaltă şi altceva. În greceşte, „a pune laolaltă" se spune συμβάλλειν. Opera este simbol. Alegoria şi simbolul oferă reprezentarea generală în perspectiva
[10] căreia se mişcă de multă vreme caracterizarea operei de artă. Numai că acest ceva din operă care revelează un altceva, acest ceva care intră în conjuncţie cu un altceva

reprezintă caracterul de lucru al operei de artă. S-ar zice că acest caracter de lucru în opera de artă este un fel de suport (*Unterbau*) în care şi pe care este clădit altceva (*das Andere*), acesta fiind cel ce contează cu adevărat. Şi oare nu tocmai acest caracter de lucru al operei este cel pe care îl înfăptuieşte artistul prin meşteşugul său? Ne propunem deci să determinăm realitatea nemijlocită şi deplină a operei de artă; căci numai în felul acesta putem afla în opera de artă latura reală a artei. Deci trebuie mai întâi să luăm în considerare caracterul de lucru al operei. Pentru aceasta este necesar să avem o idee îndeajuns de limpede despre ce este un lucru. Numai atunci vom putea spune dacă opera de artă este un lucru, sau dacă opera de artă este de fapt altceva şi niciodată un simplu lucru.

Lucrul şi opera

Deci ce este de fapt lucrul, în cazul în care avem de-a face cu un lucru? Punând această întrebare, înseamnă că vrem să cunoaştem natura de lucru (reitatea) a lucrului (*das Dingsein* [*Dingheit*] *des Dinges*). E vorba de a afla caracterul de lucru al lucrului (*das Dinghafte des Dinges*). Pentru aceasta e necesar să circumscriem zona căreia îi aparţine orice formă de fiinţare (*das Seiende*)[3] asociată îndeobşte cu numele de lucru.

Piatra de pe drum este un lucru, şi de asemenea bulgărele de pământ. Cana de lut este un lucru, şi de asemenea fântâna de la margine de drum. Dar laptele din cană şi apa fântânii? Lucruri de asemenea, de vreme ce norii de pe cer şi scaieţii câmpului, frunza purtată de vântul toamnei şi eretele care se înalţă peste pădure se numesc,

pe drept cuvânt, „lucruri". Într-adevăr, toate acestea trebuie numite „lucruri", chiar dacă nu toate câte poartă numele de „lucru" pot fi văzute, asemeni celor pe care tocmai le-am numit; cu alte cuvinte, chiar dacă ele nu au o înfăţişare. Un asemenea lucru, care nu se înfăţişează privirii, deci un lucru în sine, este, de pildă, potrivit lui Kant, lumea în întregul ei; un asemenea lucru este însuşi Dumnezeu. Lucruri în sine şi lucruri ce se înfăţişează privirii, tot ceea ce fiinţând este în general, poartă, în limbajul filozofiei, numele de „lucru". Avionul sau radioul ţin astăzi, ce-i drept, de lucrurile imediate, dar dacă ne referim la lucrurile ultime, atunci ne vom gândi la cu totul altceva. Lucrurile ultime sunt moartea şi suprema judecată. Luat în ansamblu, cuvântul „lucru" indică în acest context orice realitate despre care se poate afirma că nu este pur şi simplu nimic. Potrivit acestui înţeles, opera de artă este la rândul ei un lucru, în măsura în care ea este de fapt ceva de ordinul fiinţării. Şi totuşi, dacă avem în vedere ce ne-am propus, conceptul acesta de lucru nu ne ajută deloc, nemijlocit cel puţin, să delimităm fiinţarea care are felul de a fi al lucrului de fiinţarea care are felul de a fi al operei de artă. Pe de altă parte, ne sfiim să îl numim pe Dumnezeu un lucru. Şi ne sfiim deopotrivă să spunem că ţăranul de pe câmp, fochistul în faţa cuptorului, profesorul la şcoală – sunt lucruri. Omul nu este lucru. E drept că numim o fată care se vede confruntată cu o treabă peste puterile ei *ein zu junges Ding* („un lucru prea tânăr"), însă o facem numai pentru că în acest caz simţim lipsa, într-o oarecare măsură, a naturii umane şi credem mai degrabă a găsi tocmai ceea ce constituie caracterul de lucru al lucrurilor. Şovăim chiar să spunem că ciuta în luminişul pădurii, gândacul din iarbă, firul de iarbă – sunt lucruri. Mai

degrabă ciocanul este pentru noi un lucru, şi pantoful, securea şi ceasul. Însă nici acestea nu par a fi un simplu lucru. Ca lucru pur şi simplu ne apar piatra, bulgărele de pământ, o bucată de lemn. Deci numim lucru ceea ce este neînsufleţit în natură şi în toate de câte ne folosim. Lucrurile din natură şi cele de care ne folosim sunt cele pe care îndeobşte le numim „lucruri". Iată cum din zona vastă în care totul este lucru (lucru = *res* = *ens* = fiinţare) – chiar şi lucrurile ultime şi cele mai înalte – ne vedem readuşi la cercul strâmt al simplelor lucruri (*die bloßen Dinge*). Aici, „simplu" înseamnă pe de o parte: lucru pur, care e doar lucru şi nimic altceva; pe de altă parte, „simplu" înseamnă: doar lucru, într-un sens aproape depreciativ. Simplele lucruri, şi dintre acestea le excludem chiar şi pe cele de care ne folosim în mod curent, sunt singurele considerate a fi lucrurile propriu-zise. În ce constă atunci caracterul de lucru al acestor lucruri? De la ele pornind, trebuie să poată fi determinată reitatea (*Dingheit*) lucrurilor. Determinarea respectivă ne permite să analizăm caracterul de lucru ca atare. Suntem astfel în măsură să caracterizăm acea realitate aproape palpabilă a operelor, in care se mai ascunde însă şi un altceva (*ein Anderes*).

Este însă un fapt bine cunoscut că, încă din vremuri străvechi, atunci când se punea problema ce este de fapt fiinţarea, lucrurile în reitatea lor se propuneau cu ostentaţie ca unitate de măsură a fiinţării. Drept care, circumscrierea reităţii lucrurilor trebuie să o aflăm deja în interpretările tradiţionale ale fiinţării. Pentru a fi scutiţi de efortul sec al căutării proprii privitor la caracterul de lucru al lucrului, nu avem decât să ne însuşim această cunoaştere tradiţională despre lucru. Răspunsurile la întrebarea

ce este lucrul au devenit atât de familiare, încât ele nu mai lasă loc pentru problematizare.

Interpretările reităţii lucrului care, fiind dominante pe tot parcursul gândirii occidentale, au devenit demult de la sine înţelese şi au intrat astăzi în uzul curent pot fi grupate în trei categorii.

Un simplu lucru este, de pildă, acest bloc de granit. El este dur, greu, cu suprafeţe largi, masiv, inform, zgrunţuros, colorat, în parte mat, în parte strălucitor. Piatra însăşi ne face să observăm toate acestea. Luăm pe această cale cunoştinţă de caracteristicile sale. Însă caracteristicile nu fac altceva decât să indice ceea ce este propriu pietrei ca atare. Ele sunt proprietăţile sale. Lucrul le posedă. Lucrul? La ce ne gândim de astă dată, când avem în vedere lucrul? Evident, lucrul nu este doar reunirea caracteristicilor sale, şi nici îngrămădirea proprietăţilor prin care apoi se naşte această reunire. Lucrul este, cum oricine crede a şti, acel ceva în jurul căruia s-au reunit proprietăţile. Vorbim atunci despre „nucleul" lucrului. Grecii îl numeau pesemne τὸ ὑποκείμενον. Pentru ei, acest caracter „nuclear" al lucrului se referea la ceea ce stă ca temei şi există constant. Caracteristicile se numesc însă τὰ συμβεβήκοτα – ceea ce apare împreună cu fiecare lucru existent şi survine întotdeauna laolaltă cu el. Aceste denumiri nu sunt defel arbitrare. În ele vorbeşte – nu mai e cazul să o demonstrăm aici – experienţa fundamentală, proprie grecilor, privitoare la fiinţa fiinţării. Însă prin aceste determinări îşi află întemeierea o interpretare a reităţii lucrului care de acum încolo va deveni normativă, şi tot prin ele se fixează interpretarea occidentală a fiinţei fiinţării. Aceasta se naşte odată cu preluarea termenilor elini în spaţiul gândirii romano-latine. Ὑποκείμενον devine

subjectum, ὑπόστασις devine *substantia*; συμβεβηκός devine *accidens*. Desigur, o atare traducere a termenilor greceşti în limba latină nu este nicidecum demersul acela inocent, aşa cum este el imaginat încă şi astăzi. Dimpotrivă, în spatele transpunerii în aparenţă literale, şi prin aceasta aparent fidele, se ascunde o *trans*-punere (Über*setzen*) a experienţei eline într-o altă modalitate de gândire. Gândirea romană preia termenii elini, lăsând deoparte experienţa cooriginară corespunzătoare mesajului lor, lăsând deci deoparte *cuvântul* grec. Lipsa unui teren ferm, specifică gândirii occidentale, apare odată cu această transpunere. O asemenea determinare a reităţii lucrului, ca substanţă dotată cu accidente, pare să corespundă, potrivit opiniei curente, felului nostru natural de a privi lucrurile. Nu e de mirare că această concepţie obişnuită despre lucru a fost transferată şi asupra comportamentului curent faţă de lucruri, în speţă asupra felului în care abordăm noi lucrurile şi vorbim despre ele. Simpla propoziţie enunţiativă constă din „subiect" – traducerea latină şi, deci, deja o reinterpretare a lui ὑποκείμενον – şi din „predicat", în care sunt enunţate caracteristicile lucrului. Cine ar îndrăzni să pună în discuţie aceste raporturi elementare între lucru şi propoziţie, între structura propoziţiei şi cea a lucrului? Trebuie totuşi să ne întrebăm: oare structura simplei propoziţii enunţiative (conexiunea subiectului şi a predicatului) este imaginea fidelă a structurii lucrului (a unirii substanţei cu accidentele sale)? Sau, mai degrabă, structura lucrului, reprezentată astfel, este construită pe modelul structurii propoziţiei?

Oare nu e cel mai firesc să bănuim că omul transpune în însăşi structura lucrului felul în care el concepe lucrul în cadrul enunţului? Acest mod de a gândi, aparent critic

şi totuşi foarte pripit, ar trebui mai întâi să ne facă să înţelegem cum de este posibilă această transpunere a structurii propoziţiei asupra lucrului, fără ca lucrul să-şi fi dezvăluit în prealabil esenţa. Dacă structura propoziţiei sau, dimpotrivă, structura lucrului reprezintă factorul prim, cel care dă norma – a rămas până în momentul de faţă o chestiune nerezolvată; şi e chiar îndoielnic că, pusă în aceşti termeni, ea ar putea fi vreodată rezolvată. În ultimă instanţă, nici structura propoziţiei nu oferă norma pentru structura lucrului, şi nici structura lucrului nu este reflectată ca atare în cea a propoziţiei. Ambele – structura lucrului cât şi cea a propoziţiei – îşi au provenienţa, fie că e vorba de caracterul intim al fiecăreia, fie de raporturile care se pot institui între ele, într-o sursă comună mai originară. Oricum, această primă interpretare a reităţii lucrului – lucrul ca purtător al caracteristicilor sale – nu este atât de firească pe cât este de răspândită. Ceea ce nouă ne apare ca firesc este, pesemne, doar obişnuitul care însoţeşte o lungă obişnuinţă, obişnuinţă care la rândul ei a uitat neobişnuitul din care ea provine. Acel neobişnuit l-a asaltat cândva pe om ca o realitate cu totul stranie şi, în faţa lui, gândirea a rămas în uimire.

Încrederea de care dăm dovadă când e vorba de interpretarea curentă a lucrului nu este justificată decât în mod aparent. Însă, în plus, acest fel de a concepe lucrul (lucrul ca purtător al caracteristicilor sale) nu este valabil doar pentru lucrul pur şi simplu, ci pentru fiinţarea în genere. Drept care, cu ajutorul său nu se poate face o distincţie clară între fiinţarea reică şi fiinţarea nereică. Totuşi, chiar şi o simplă zăbavă atentă în preajma lucrurilor, anterioară oricărei reflecţii, ne poate spune că acest concept de lucru nu are acces la caracterul de lucru al lucrului. La acel ceva

care se iveşte din sine (*das Eigenwüchsige*) şi care se odihneşte în sine (*das Insichruhende*). Uneori se întâmplă să avem sentimentul că încă de multă vreme reitatea lucrului a fost siluită şi că răspunzătoare pentru această silnicie ar fi gândirea însăşi; de aceea, gândirea sfârşeşte prin a fi renegată, când de fapt ar trebui să apară strădania de a face gândirea să gândească. Însă un astfel de sentiment, oricât de cert ar fi, ce relevanţă poate să aibă când e vorba de a determina esenţa lucrului, de vreme ce aici gândirea singură este cea chemată să-şi spună cuvântul? Dar poate că ceea ce aici şi în alte cazuri asemănătoare numim sentiment sau dispoziţie este mai raţional, în speţă mai pătrunzător, deoarece sentimentul sau dispoziţia sunt mai receptive faţă de fiinţă decât orice raţiune; căci între timp, decăzută la rangul de *ratio*, raţiunea a fost în mod eronat interpretată doar din punct de vedere raţional. Iar faptul de a trage cu coada ochiului către i-raţional – acest avorton al raţionalului nereflectat – a putut fi folosit în cele mai stranii situaţii. Desigur, conceptul obişnuit de lucru se potriveşte oricând fiecărui lucru în parte. Şi totuşi, vrând să surprindă lucrul în esenţa sa, el îl siluieşte.

Oare cum ar putea fi evitată o asemenea siluire? Pe- [15]
semne, numai în măsura în care am găsi modalitatea de a-i asigura lucrului un câmp deschis, pentru ca el să îşi arate caracterul său de lucru în chip nemijlocit. În acest scop, trebuie să eliminăm mai întâi orice tip de concepţie şi de aserţiune referitoare la lucru, care s-ar putea aşeza între lucru şi noi. Abia atunci ne abandonăm prezenţei lucrului fără să mai întâmpinăm vreun obstacol. Însă faptul de a lăsa lucrurile să vină nemijlocit spre noi nu trebuie să fie nici cerut, nici pregătit. Căci acest fapt se petrece de multă vreme. În ceea ce ne furnizează văzul, auzul şi pipăitul,

în senzaţiile de culoare, de sunet, de aspru sau tare, corpul nostru este, în sensul cel mai propriu, asaltat de lucruri. Lucrul este un αἰσθητόν, acel ceva care, prin intermediul senzaţiilor, poate fi perceput în simţurile ce alcătuiesc sensibilitatea. Drept care, a concepe lucrul ca unitate a unei multiplicităţi de date sensibile devine astfel un fapt obişnuit. Iar în trăsătura normativă a acestui concept al lucrului nu se modifică nimic, dacă această unitate este considerată ca sumă, ca totalitate sau ca structură.

Această interpretare a reităţii lucrului este tot atât de corectă şi poate fi tot atât de uşor susţinută ca şi cea dinainte. Iar acest simplu fapt este de-ajuns pentru a ne face să punem la îndoială adevărul ei. Dacă vom medita atent asupra a ceea ce căutăm, şi anume asupra caracterului de lucru al lucrului, atunci nici acest mod de a concepe lucrul nu ne poate fi cu ceva de folos. Niciodată, în procesul de apariţie al lucrurilor, noi nu percepem de fapt şi în primă instanţă, aşa cum pretinde acest concept, doar o năvală de senzaţii, de pildă de sunete şi de zgomote, ci auzim cum furtuna şuieră pe horn, auzim avionul cu trei motoare, iar urechea noastră simte imediat Mercedes-ul ca diferit de Adler. Mult mai aproape decât senzaţiile toate ne sunt lucrurile însele. În casă nu avem niciodată doar senzaţii acustice sau nu percepem zgomote în general, ci mai degrabă auzim trântindu-se uşa. Pentru a auzi un zgomot pur, urechea noastră nu trebuie să se mai aplece către lucruri, ci dimpotrivă, să se desprindă de ele, deci să asculte abstract. În conceptul de lucru tocmai invocat nu este vorba în primul rând de o siluire a lucrului, ci mai degrabă de o încercare excesivă de a-l aduce în maximă nemijlocire faţă de noi. Însă atâta vreme cât vom încerca să surprindem caracterul său de lucru cu ajutorul a ceea

ce ne-a parvenit pe calea senzațiilor, lucrul nu va ajunge niciodată în această nemijlocire.

În timp ce prima interpretare a lucrului ne *izolează* [16]
total de lucru și îl așază prea departe de noi, a doua ni-l apropie prea mult. În ambele interpretări lucrul dispare. De aceea este cazul să evităm exagerările ambelor interpretări. De aceea, lucrul însuși trebuie lăsat în acea odihnire în sine. El trebuie acceptat în statornicia care îi este proprie. Se pare că așa ceva se obține prin cea de a treia interpretare, tot atât de veche ca și celelalte două expuse anterior.

Materialitatea este aceea care le conferă lucrurilor caracterul statornic și „nuclear", dar și aceea care provoacă felul lor de a năvăli asupra simțurilor: cromaticul, sonorul, duritatea, masivitatea. În această determinare a lucrului ca materie (ὕλη) este simultan postulată și forma (μορφή). Statornicia unui lucru, consistența lui rezidă în aceea că o materie se află laolaltă cu o formă. Lucrul este o materie care primește o formă. Această interpretare a lucrului se revendică de la aspectul nemijlocit cu care lucrul ne întâmpină prin înfățișarea sa (εἶδος). Sinteza dintre materie și formă ne oferă în sfârșit conceptul de lucru care se potrivește la fel de bine lucrurilor din natură (*Naturdinge*), cât și celor de care ne folosim (*Gebrauchsdinge*).

Acest concept al lucrului ne oferă posibilitatea de a răspunde la întrebarea privitoare la caracterul de lucru propriu operei de artă. Caracterul de lucru al operei este desigur materia cu ajutorul căreia opera se constituie. Materia reprezintă substratul creației artistice și domeniul ei de acțiune. Însă această remarcă bine cunoscută și plină de bun simț am fi putut să o facem din capul locului. De ce ne-am mai abătut atunci din drum, oprindu-ne și asupra

celorlalte concepte ale lucrului, aflate de asemenea în vigoare? Explicaţia este simplă: pentru că acest concept al lucrului, care prezintă lucrul ca pe o materie dotată ca formă, îl punem deopotrivă la îndoială.

Oare nu tocmai această pereche de concepte, materie–formă, este folosită în acel domeniu în care urmează să ne mişcăm? Desigur. Deosebirea dintre materie şi formă este, în cele mai diferite variante, schema conceptuală centrală pentru orice estetică şi teorie a artei. Acest fapt incontestabil nu demonstrează însă nici că distincţia materie–formă este satisfăcător întemeiată, şi nici că ea aparţine în mod originar domeniului artei şi al operei de artă. În plus, domeniul de validitate al acestei perechi de concepte
[17] depăşeşte considerabil, de o bună bucată de timp, graniţele domeniului estetic. Forma şi conţinutul sunt concepte la îndemâna oricui, în spatele lor putându-se ascunde orice. În cazul în care se mai asociază forma cu raţionalul şi materia cu iraţionalul, iar raţionalul este considerat drept logicul şi iraţionalul drept alogicul, în sfârşit, când perechea de concepte formă–materie mai este cuplată şi cu relaţia subiect–obiect, atunci reprezentarea dispune de o mecanică conceptuală căreia nimic nu-i poate rezista.

Însă dacă aşa stau lucrurile, cum oare mai putem surprinde cu ajutorul distincţiei materie–formă domeniul specific al lucrurilor ca atare, deosebindu-le de restul fiinţării? Dar poate că acest mod de a caracteriza lucrurile, după materie şi formă, şi-ar redobândi capacitatea de determinare dacă am putea măcar să anulăm lărgirea excesivă a acestor concepte şi vidarea lor. Desigur, dar aceasta presupune că noi ştim deja în ce zonă anume a fiinţării îşi exercită aceste concepte adevărata lor capacitate de determinare. Faptul că domeniul respectiv este cel al lucrurilor

ca atare, apare a fi, până în acest punct, o simplă presupunere. Iar observaţia că această pereche de concepte a fost utilizată din plin în estetică ar putea mai degrabă să ne sugereze că materia şi forma sunt determinări tradiţionale ale esenţei operei de artă şi că de abia de aici ele au fost reproiectate asupra lucrului. Unde îşi are relaţia materie–formă originea: în caracterul de lucru al lucrului sau în caracterul de operă al operei de artă?

Blocul de granit care odihneşte în sine este ceva material într-o formă determinată, chiar dacă această formă este grosolană. Formă înseamnă aici dispunerea spaţial-locală şi ordonarea părţilor materiale, care au ca urmare un contur determinat, şi anume pe acela al unui bloc. Însă ulciorul, toporul sau o pereche de încălţări sunt, la rândul lor, materie turnată într-o formă, în caliratea ei de contur, forma nu apare însă aici ca rezultat al dispunerii unei materii. Dimpotrivă, acum forma determină ordonarea materiei. Mai mult chiar, ea predetermină, în fiecare caz in parte, calitatea şi alegerea materiei: un material impermeabil pentru ulcior, unul suficient de dur pentru topor, rezistent şi totodată flexibil pentru pantofi. În plus, această intrepătrundere dintre formă şi materie este dirijată în prealabil de scopul căruia urmează să-i slujească ulciorul, toporul sau perechea de încălţări. Fiinţarea de tipul ulciorului, toporului sau încălţărilor nu-şi primeşte niciodată ulterior o asemenea capacirate de a sluji (*Dienlichkeit*); şi nici nu putem spune că ea este adăugată din afară. Dar capaciratea de a sluji nici nu este un scop care pluteşte undeva deasupra fiinţării. Ea este acea trăsătură fundamentală de la care pornind această fiinţare ne fixează o clipă cu privirea (*anblicken*), adică emană o străfulgerare (*anblitzen*) şi, în felul acesta, devine prezentă (*anwesen*),

ajungând astfel ființarea care este ea de fapt. Într-o asemenea capacitate de a sluji se întemeiază atât conferirea unei forme, cât și alegerea unei materii date dinainte laolaltă cu forma, în felul acesta constituindu-se și dominația relației materie–formă. Ființarea care stă sub semnul acestei dominații este întotdeauna produsul unei confecționări. Produsul este confecționat ca un ustensil (*Zeug*) în vederea unui scop determinat. Prin urmare, materia și forma ca determinări ale ființării își au originea în esența ustensilului, care denumește ceea ce a fost produs anume pentru a fi folosit și uzat. Materia și forma nu sunt defel determinări ale reității lucrului ca arare. Ustensilul (perechea de încălțări, de pildă), asemenea unui simplu lucru, odihnește în sine, însă pe el nu îl caracterizează acea ivire din sine (*Eigenwüchsige*) proprie blocului de granit. Pe de altă parte, ustensilul se dovedește a fi înrudit cu opera de artă în măsura în care el este un produs al activității umane. Cu toate acestea, opera de artă, prin prezența ei suficientă sieși (*in seinem selbstgenügsamen Anwesen*), seamănă mai degrabă cu simplul lucru, cu acea ivire a lui din sine și cu neconstrângerea lui la nimic. Și totuși, noi nu considerăm operele a fi simple lucruri. În fapt, lucrurile din jurul nostru, lucrurile de care ne folosim, ne sunt cele mai apropiate și ne apar ca lucrurile propriu-zise. Astfel, ustensilul este pe jumătate lucru, dat fiind că e determinat de reitate; și, totuși, el este mai mult. Dar în același timp, el este pe jumătate operă de artă și totuși mai puțin, deoarece îi lipsește suficiența de sine (*Selbstgenügsamkeit*) proprie operei de artă. Ustensilul ocupă o poziție intermediară specifică între lucru și operă, presupunând că o asemenea pedantă ierarhizare este permisă.

Relaţia formă–materie, prin care este determinară în primă instanţă fiinţa ustensilului, se dă lesne drept constituţie nemijlocit sesizabilă a oricărei fiinţări, deoarece aici însuşi omul producător este implicat ca participant la felul în care un ustensil ajunge la fiinţă. În măsura în care ustensilul ocupă un loc intermediar între simplul lucru şi operă, pare la îndemână ca folosindu-ne de caliratea de ustensil (de relaţia materie–formă) să identificăm fiinţarea care nu este de natura ustensilului, în speţă lucrurile şi operele [19]
şi, în sfârşit, întreaga fiinţare. Tendinţa de a face din relaţia materie–formă dominanta fiecărei fiinţări în parte este stimulată şi prin aceea că pe temeiul unei credinţe, şi anume a celei biblice, totaliratea fiinţării este din capul locului concepută ca o creaţie, respectiv, în contextul nostru, ca artefact. Ce-i drept, filozofia care s-a născut pe baza acestei credinţe e liberă să proclame că făptuirea creatoare a lui Dumnezeu trebuie concepută diferit de activitatea unui simplu meşteşugar. Dacă însă în acelaşi timp – sau chiar în prealabil – *ens creatum* este gândit în perspectiva unităţii *materie–formă*, ca o consecinţă a credinţei în predestinare, credinţă provenită din interpretarea Bibliei de pe poziţiile filozofiei tomiste, atunci credinţa este concepută din interiorul unei filozofii al cărei adevăr rezidă într-o stare de ne-ascundere a fiinţării, stare ce se deosebeşte de cea a lumii aşa cum este ea concepută în credinţă.

Ideea creaţiei întemeiată pe credinţă poate să-şi piardă la un moment dat rolul hotărâtor în cunoaşterea fiinţării în totalitatea ei, dar interpretarea teologică a oricărei fiinţări odată postulată – în speţă conceperea lumii prin prisma relaţiei materie–formă – poate foarte bine să se menţină, deşi ea este împrumutată de la o filozofie improprie. Acest

lucru se petrece în trecerea de la Evul Mediu la Epoca Modernă. Metafizica Epocii Moderne se bazează în bună măsură pe relaţia materie–formă, aşa cum s-a constituit ea în decursul Evului Mediu. Singuri termenii care desemnează această relaţie mai amintesc de natura căzută în uitare a lui εἶδος şi ὕλη. Astfel, interpretarea lucrului în funcţie de materie şi formă, fie că rămâne medievală, fie că ajunge kantian-transcendentală, a devenit curentă şi de la sine înţeleasă. Dar cu toate acestea, ea este, asemeni celorlalte interpretări ale reităţii lucrului expuse aici, o siluire a naturii de lucru a lucrului.

Această situaţie se trădează deja prin faptul că noi numim lucrurile propriu-zise „simple lucruri". „Simplu" echivalează aici cu eliminarea capacităţii de a sluji, precum şi a faptului de a fi confecţionat. Simplul lucru este un fel de ustensil despuiat de natura sa de ustensil. Natura de lucru (*Dingsein*) rezidă în ceea ce rămâne după ce natura de ustensil (*Zeugsein*) a fost îndepărtată. Dar acest rest nu cunoaşte în sine nici o determinare specială. Este însă îndoielnic că, dând la o parte tot ce ţine de natura
[20] ustensilului, iese într-adevăr la iveală caracterul de lucru al lucrului. Astfel, al treilea fel de interpretare a lucrului – pe linia relaţiei materie–formă – se dovedeşte la rândul lui o siluire a lucrului. Cele trei moduri de determinare a reităţii concep lucrul fie ca purtător al unor caracteristici, fie ca unitate a unei multiplicităţi de percepţii, fie, în sfârşit, ca materie care posedă o formă. Pe parcursul istoriei în care s-a configurat adevărul despre fiinţare, cele trei interpretări amintite au ajuns de asemenea să se combine între ele, dar asupra acestui aspect nu vom mai insista. În această combinare, imprecizia proprie fiecărei interpretări în parte se accentuează şi mai mult, astfel încât

le se aplică deopotrivă la lucru, la ustensil sau la operă. De aici ia naştere un mod de gândire potrivit căruia noi nu gândim asupra lucrului, ustensilului şi operei luate separat, ci asupra fiinţării în întregul ei. Acest fel de a gândi, devenit de multă vreme o obişnuinţă, premerge oricărei cunoaşteri nemijlocite a fiinţării. Aşa se face că interpretările dominante privitoare la lucru nu fac decât să ne închidă accesul atât la caracterul de lucru (*das Dinghafte*) al lucrului, cât şi la caracterul de ustensil (*das Zeughafte*) al ustensilului sau la caracterul de operă (*das Werkhafte*) al operei. Şi tocmai de aceea este necesar să cunoaştem interpretările lucrului menţionate mai sus: pentru a putea medita asupra provenienţei lor, asupra pretenţiilor lor nejustificate, dar şi asupra firescului ce pare să se degaje din ele. O astfel de cunoaştere este cu atât mai necesară atunci când încercăm să evidenţiem şi să exprimăm caracterul de lucru al lucrului, caracterul de ustensil al ustensilului şi caracterul de operă al operei. Pentru aceasta este însă de-ajuns ca lucrul – dacă pe el îl avem în vedere – să rămână nestingherit în limitele naturii sale de lucru, evitând anticipările şi deformările proprii acelor moduri de a gândi. Ce pare deci mai uşor decât să laşi fiinţarea să fie tocmai acea fiinţare care este ea? Sau ne aflăm, cu această sarcină, în faţa celei mai mari dificultăţi? Mai ales atunci când intenţia de a lăsa fiinţarea să fie aşa cum este reprezintă tocmai opusul acelei indiferenţe care întoarce pur şi simplu spatele fiinţării. Noi trebuie să ne întoarcem cu faţa la fiinţare, să avem în vedere fiinţa ei pornind chiar de la fiinţare, dar în acelaşi timp să o lăsăm nestingherită în esenţa ei.

Acest efort al gândirii pare să întâmpine cea mai mare rezistenţă atunci când îşi propune să determine reitatea [21]

lucrului; căci cum altcumva s-ar putea explica eşecul încercărilor amintite? Tocmai lucrul în modestia sa se sustrage gândirii cu cea mai mare înverşunare. Dar nu cumva tocmai acest fel retras de a fi al simplului lucru, nu cumva tocmai acest fapt de a nu fi la nimic constrâns care odihneşte în sine (*dieses in sich beruhende Zunichtgedrängtsein*), nu cumva acestea toate fac parte din însăşi esenţa lucrului? Şi atunci, oare nu acea realitate stranie şi închisă în sine, ce ţine de esenţa lucrului, nu tocmai ea trebuie să devină familiară unei gândiri care încearcă să gândească lucrul? Iar dacă este într-adevăr aşa, atunci ne este desigur interzis să forţăm calea spre caracterul de lucru al lucrului. Istoria pe care am schiţat-o privitor la interpretarea realităţii lucrului este cea mai bună dovadă că realitatea lucrului se lasă rostită foarte rar şi doar cu mare greutate. Această istorie se suprapune cu destinul pe care gândirea occidentală l-a urmat până acum pentru a gândi în genere fiinţa fiinţării. Nu vrem însă să ne limităm la o simplă constatare. În această istorie surprindem de asemenea o sugestie. Să fie oare o întâmplare că dintre interpretările lucrului, tocmai aceea care merge pe linia relaţiei materie–formă a căpătat un loc privilegiat? O astfel de determinare a lucrului provine din interpretarea naturii de ustensil a ustensilului. Această fiinţare, în speţă ustensilul, este într-un fel aparte la îndemâna reprezentării omului, deoarece această fiinţare ajunge la fiinţa ei prin propria noastră producere. Fiinţarea sub forma ei de ustensil, fiinţarea care în fiinţa ei ne este astfel mai familiară, ocupă totodată o poziţie intermediară specifică – între lucru şi operă. Să dăm curs acestei sugestii, căutând mai întâi să determinăm caracterul de ustensil al ustensilului. Poate că pornind de aici vom înţelege ceva şi din caracterul de lucru al lucrului, precum şi din

caracterul de operă al operei. Trebuie numai să evităm greşeala de a minimaliza în chip pripit lucrul şi opera, reducându-le la simple variante ale ustensilului. Facem însă abstracţie de posibilitatea că în felul de a fi al ustensilului se manifestă de asemenea deosebiri care au apărut de-a lungul istoriei ce ţine de esenţa lui.

Dar ce cale ne permite accesul la caracterul de ustensil al ustensilului? Cum putem oare afla ce reprezintă într-adevăr ustensilul? Demersul care este acum necesar trebuie, firește, să evite acele încercări care aduc cu sine deformările proprii interpretărilor obişnuite. Ne ferim pesemne cel mai bine de această greşeală dacă descriem pur şi simplu [22] un ustensil, fără să recurgem la vreo teorie filozofică.

Să alegem ca exemplu un ustensil obişnuit: o pereche de încălţări ţărăneşti. Pentru a le descrie nici nu avem nevoie de prezenţa imediată a acestui tip de ustensil. Oricine le cunoaşte. Deoarece însă ceea ce contează este o descriere nemijlocită, ar fi bine să avem într-un fel obiectul în faţa ochilor. Pentru aceasra este suficientă o reprezentare de tip plastic. Alegem în acest scop o faimoasă pictură a lui Van Gogh; el a înfăţişat în mai multe rânduri asemenea încălţări. Însă ce mare lucru poţi vedea aici? Oricine ştie cum sunt alcătuite nişte încălţări. Dacă lăsăm deoparte încălţările de lemn sau din împletitură, atunci găsim invariabil talpa din piele şi faţa încălţării reunite prin cusături şi cuie. Un asemenea ustensil serveşte la protejarea piciorului. Materialul şi forma încălţărilor diferă potrivit modului lor de a sluji, după cum sunt folosite la munca câmpului sau la joc. Aceste date, fără-ndoială corecte, nu vin decât să expliciteze ceea ce ştim deja: natura de ustensil a ustensilului rezidă în capacitatea lui de a sluji. Dar procedând astfel, ce am aflat despre această capacitate?

Surprindem oare prin intermediul ei caracterul de ustensil al ustensilului? Pentru a reuşi în această direcţie nu trebuie oare să ne adresăm ustensilului care slujeşte în chiar clipa când el ne slujeşte? Ţăranca poartă încălţările pe câmp. Abia aici ele sunt ceea ce sunt. Ele sunt cu atât mai deplin ceea ce sunt, cu cât mai puţin, în timpul lucrului, ţăranca se gândeşte la încălţări, le priveşte sau măcar le simte. Ea stă în aceste încălţări şi merge cu ele. Abia în felul acesta încălţările îşi împlinesc cu adevărat capacitatea de a sluji. În procesul de folosire a ustensilului trebuie să ni se dezvăluie cu adevărat caracterul de ustensil. Atâta vreme cât noi nu facem decât să ne reprezentăm în general o pereche de încălţări, sau chiar să privim în tablou acele încălţări care zac acolo nefolosite de nimeni, nu vom afla nicicând ce este în realitate natura de ustensil a ustensilului. Din tabloul lui Van Gogh nici măcar nu aflăm unde se găsesc aceste încălţări, în jurul perechii de încălţări pictate de el nu poţi vedea nimic care să indice la ce ar putea ele folosi şi unde este locul lor; nu este aici decât un spaţiu nedeterminat. Nici măcar resturi de glod din brazdă sau de pe drumul câmpului nu sunt prinse de ele, pentru ca măcar astfel să putem spune ceva despre folosirea lor. O pereche de încălţări ţărăneşti şi nimic mai mult. Şi totuşi...

Din deschiderea întunecată a interiorului lor lăbărţat se desprinde truda paşilor munciţi. În soliditatea greoaie dar nu lipsită de noblеţe a încălţărilor s-a acumulat încrâncenarea mersului domol prin brazdele departe întinse şi mereu aceleaşi ale câmpului, peste care bate, aprig, vântul. Pielea încălţărilor este pătrunsă de umezeală şi mustul pământului. Sub tălpi se strânge solitudinea drumului de câmp în asfinţit. Din încălţări răzbate chemarea tăcută a pământului, calmul cu care acesta îşi dăruieşte grâul copt

şi chipul misterios în care el ni se refuză când, iarna, câmpul se întinde în pustiul nedesţelenirii sale. Din aceste încălţări se desprinde grija mută pentru pâinea de toate zilele, bucuria tăcută de a fi răzbit din nou nevoinţa, uimirea în faţa miracolului naşterii şi zbaterea sub ameninţarea morţii. *Pământului* îi aparţine ustensilul acesta şi în *lumea* ţărăncii este el adăpostit. Pornind de la această apartenenţă adăpostită, ustensilul însuşi accede la odihnirea sa în sine.

Dar poate că toate acestea noi nu le vedem decât privind încălţările din tabloul lui Van Gogh. Ţărancа, în schimb, le poartă pur şi simplu. Dar oare această simplă purtare este atât de simplă? Ori de câte ori, seara târziu, ţărancа, cuprinsă de o aspră dar sănătoasă oboseală, îşi leapădă încălţările, pentru a le pune iar când nici nu s-a luminat încă de ziuă, sau când, în zilele de sărbătoare, trece pe lângă ele, ea ştie de toate acestea, fără să aibă nevoie de atâtea observaţii şi căutări. E drept că natura de ustensil a ustensilului rezidă în capacitatea lui de a sluji. Însă această capacitate se odihneşte la rândul ei în plenitudinea unei fiinţe esenţiale a ustensilului. Noi numim această fiinţă capacitatea de a inspira încredere (*Verläßlichkeit*) proprie ustensilului. Datorită ei, ţărancа este prinsă, prin intermediul acestui ustensil, în chemarea tăcută a pământului; datorită capacităţii de a inspira încredere proprie ustensilului ea este sigură de lumea în care trăieşte. Pentru ea şi pentru cei care sunt cu ea şi în felul ei, lumea şi pământul nu există decât aşa: prin intermediul ustensilului. Spunem „decât" şi greşim spunând aşa: căci abia capacitatea de a inspira încredere, proprie ustensilului, este cea care conferă acestei lumi arât de simple adăpostirea ei şi cea care asigură pământului libertatea năvalnicei lui ieşiri din sine.

Natura de ustensil a ustensilului, capacitatea de a inspira încredere, proprie lui, menţine toate lucrurile adunate în sine, după modul lor de a fi şi după amploarea lor. Capacitatea de a sluji a ustensilului nu este însă decât o consecinţă a esenţei capacităţii de a inspira încredere. Capacitatea de a sluji este prezentă în capacitatea de a inspira încredere şi, fără aceasta, capaciratea respectivă nu ar însemna nimic. Fiecare ustensil în parte este supus uzării şi consumării; însă, în acelaşi timp, folosirea este ea însăşi cuprinsă de uzură, îşi pierde eficacitatea şi intră în obişnuit. Astfel, natura de ustensil sărăceşte, devenind simplu ustensil. O atare sărăcire a naturii ustensilului înseamnă dispariţia capacităţii de a inspira încredere. Dispariţia aceasra, care explică de ce lucrurile de care ne folosim capătă acea banalitate evidentă şi plictisitoare, nu este însă decât o dovadă în plus în favoarea esenţei originare a naturii de ustensil. Banalizarea care însoţeşte uzarea unui ustensil apare atunci în prim-plan ca singurul lui mod de a fi, caracterizându-l în exclusivitate. Acum devine vizibilă doar pura lui capacitate de a sluji. Ea lasă impresia că originea ustensilului se află în simpla confecţionare, prin care se imprimă unei materii o formă. Cu toate acestea, în natura sa autentică de ustensil, ustensilul vine de mult mai departe. Materia şi forma, precum şi deosebirea dintre ele au o origine cu mult mai adâncă.

Odihna ustensilului care odihneşte în sine constă în capacitatea de a inspira încredere, care îi este proprie. Abia ea ne face să înţelegem ce este într-adevăr ustensilul. Însă, procedând astfel, noi tot nu aflăm nimic despre ceea ce urmăream: despre caracterul de lucru al lucrului; şi nu aflăm chiar nimic despre ceea ce căutăm de fapt şi în

exclusivitate: despre caracterul de operă al operei în sensul de operă de artă.

Sau poate că, fără să ne dăm seama, am aflat deja câte ceva despre natura de operă a operei?

Natura de ustensil a ustensilului a fost găsită. Dar cum? Nu prin descrierea şi lămurirea naturii unor încălţări pe care le avem în faţă; nu prin relatarea modului în care au fost ele confecţionate; şi nici prin observarea unei reale întrebuinţări într-o ocazie sau alta. Tot ce am făcut a fost să ne aşezăm în faţa unei picturi de Van Gogh; ea a fost cea care ne-a vorbit. Apropiindu-ne de operă, ne-am strămutat în alt spaţiu decât în cel în care ne mişcăm de obicei.

Opera de artă ne-a făcut să înţelegem ce sunt cu adevărat încălţările. Ar fi cea mai gravă amăgire de sine dacă am pretinde că descrierea noastră, ca activitate subiectivă, ar fi adus cu ea un sens suplimentar, pe care l-am fi introdus apoi în obiectul reprezentat. Singurul lucru care merită să fie discutat este de ce în vecinătatea operei am aflat atât de puţin, şi de ce ceea ce am aflat a fost exprimat atât de frust şi de nemijlocit. Dar opera, înainte de toate, nu ne-a slujit, aşa cum ar părea la prima vedere, doar la o mai bună înţelegere intuitivă a naturii ustensilului. Mai degrabă abia prin operă – şi numai prin operă – iese de fapt în prim-plan natura de ustensil a ustensilului.

Ce se întâmplă aici? De fapt ce operează în operă? Pictura lui Van Gogh este deschiderea (*Eröffnung*) a ceea ce *este* într-adevăr ustensilul, în speţă perechea de încălţări ţărăneşti. Această fiinţare pătrunde în starea de neascundere (*Unverborgenheit*) a fiinţei sale. Grecii numeau starea de neascundere a fiinţării ἀλήθεια. Noi spunem „adevăr" fără să ne gândim prea mult ce înseamnă acest cuvânt.

Dacă în operă survine (*geschieht*) o deschidere a fiinţării în ceea ce ea este şi în felul în care este, atunci în operă operează o survenire (*Geschehen*)[4] a adevărului[5].

În opera ce aparţine artei, adevărul fiinţării s-a pus în operă (*sich ins Werk setzen*). „A pune" înseamnă aici „a fixa" (*zum Stehen bringen*). O fiinţare, o pereche de încălţări ţărăneşti ajunge să se fixeze în operă în lumina fiinţei sale. Fiinţa fiinţării ajunge în statornicia strălucirii sale.

Esenţa artei ar fi aşadar aceasta: punerea-de-sine-în-operă (*das Sich-ins-Werk-Setzen*) a adevărului fiinţării. Dar până acum arta nu a avut oare de a face doar cu frumosul şi cu frumuseţea, nicidecum cu adevărul? Artele care produc asemenea opere se numesc, spre deosebire de artele meşteşugăreşti care confecţionează ustensile – arte frumoase. În artele frumoase nu arta este frumoasă, ci ele se cheamă astfel deoarece produc frumosul. Adevărul face parte din logică, în timp ce frumuseţea este rezervată esteticii.

Nu cumva cu propoziţia „arta înseamnă punerea de sine a adevărului în operă" este reînviată acea opinie, din fericire depăşită, potrivit căreia arta ar fi o imitare şi o fidelă evocare a realului? Redarea a ceea ce există reclamă, ce-i drept, concordanţa cu ceea ce fiinţează, potrivirea cu acesta; *adequatio* spune Evul Mediu; ὁμοίωσις spunea Aristotel. Concordanţa cu fiinţarea este considerată de
[26] multă vreme ca fiind esenţa adevărului. Dar vrem noi oare să spunem cu aceasta că pictura lui Van Gogh înfăţişează întocmai o pereche de încălţări ţărăneşti care există într-adevăr, şi că ea este o operă pentru că reuşeşte s-o facă? Vrem oare să spunem că pictura extrage din real o simplă copie şi că o transformă într-un produs al producţiei artistice? Nicidecum.

Aşadar în operă nu este vorba despre redarea cutărei sau cutărei fiinţări reale; să fie oare vorba atunci despre redarea esenţei generale a lucrurilor? Dar unde şi cum anume este această esenţă generală, astfel încât operele de artă să-i poată corespunde? Templul grec de pildă, esenţei cărui lucru îi corespunde? Cine ar putea susţine afirmaţia imposibilă că în edificiu ar fi reprezentată ideea templului în genere? Şi totuşi, într-o astfel de operă, dacă ea este o operă, adevărul este pus în operă. Sau să ne gândim la imnul lui Hölderlin, *Rinul*. Ce realitate anume şi cum îi este ea dată dinainte poetului, pentru ca el s-o poată reda apoi în poezie? Dacă în cazul acestui imn şi în cazul unor poezii asemănătoare, ideea unei relaţii mimetice care s-ar institui între real şi opera de artă eşuează în chip evident, atunci o operă ca poezia lui C.F. Meyer *Fântâna romană* pare să confirme pe deplin acea părere potrivit căreia opera este o simplă copie.

*Fântâna romană**

Se-nalţă raza şi căzând
umple al cupei alb rotund,
care se tulbură vărsând
prisosul în alt fund.

A doua cupă, din al apei nimb,
dă celei de a treia val şi strop,
şi fiecare ia şi dă în schimb
şi curge iar şi stă pe loc.

* Trad. de Lucian Blaga, în volumul *Din lirica universală*, E.S.P.L.A., 1957.

Aici însă nici nu este descrisă cu mijloace poetice o fântână care există într-adevăr, nici nu este redată esența generală a unei fântâni romane. Și totuși, adevărul este pus în operă. Ce adevăr survine în operă? Poate de fapt adevărul să survină și astfel să fie istoric? Doar se spune mereu că adevărul este ceva atemporal și supratemporal.

Căutăm realitatea operei de artă pentru ca să aflăm realmente acolo arta care este cuprinsă în ea. Realul aflat în operă cel mai la îndemâna noastră s-a dovedit a fi suportul ei reic. Vrând să surprindem această realitate reică, am constatat că interpretările tradiționale ale lucrului, de vreme ce tatează esența caracterului de lucru, se dovedesc inadecvate. Interpretarea cea mai răspândită a lucrului, și anume cea care concepe lucrul ca o materie dotată cu formă, nu a fost dedusă nici măcar din esența lucrului, ci din esența ustensilului. S-a dovedit de asemenea că natura ustensilului în general ocupă deja de multă vreme un loc privilegiat în interpretarea ființării. Această preeminență a naturii ustensilului, căreia nu i s-a dat însă atenția cuvenită, ne-a sugerat să redeschidem problema naturii ustensilului, evitând însă tot ce este interpretare curentă.

Opera este cea care ne-a spus ce este ustensilul. Astfel a ieșit la lumină, fără să fi urmărit însă în chip explicit acest lucru, ce anume operează în operă: deschiderea ființării întru ființa ei: survenirea adevărului. Dacă însă realitatea operei nu poate fi determinată decât prin acel ceva care operează în operă, cum rămâne atunci cu intenția noastră de a căuta opera de artă reală în realitatea ei? Am greși dacă am presupune că realitatea operei se găsește în primă instanță în acel suport reic. Reflecțiile noastre ne-au adus acum în fața unui rezultat ciudat, dacă mai

poate fi măcar vorba de vreun rezultat. Două idei se desprind acum cu claritate:

Prima: mijloacele de a surprinde realitatea reică, în speţă interpretările curente ale lucrului, apar a nu fi adecvate.

A doua: suportul reic, acel ceva pe care am urmărit să-l surprindem ca realitatea cea mai la îndemână nouă a operei, nici nu aparţine de fapt operei.

De îndată ce urmărim ceva de felul acesta în operă, noi considerăm fără să vrem opera ca un ustensil, admiţând totodată că ea are o suprastructură (*Oberbau*), care, [28] chipurile, ar conţine artisticul. Numai că opera nu este un ustensil căruia, în plus, i se mai aplică şi o valoare estetică, tot aşa cum simplul lucru nu este un ustensil căruia îi lipseşte caracterul autentic al ustensilului, în speţă capacitatea de a sluji şi faptul de a fi confecţionat.

Modul în care am pus problema operei este deficitar, deoarece în loc să urmărim opera, noi am urmărit când lucrul, când ustensilul. Dar nu noi am fost cei care am iniţiat acest mod de a pune problema. Acesta este însuşi modul de a pune problema propriu esteticii. Felul în care ea consideră din capul locului opera de artă stă sub semnul interpretării tradiţionale a oricărei fiinţări ca atare. Şi totuşi, nu dislocarea modului obişnuit de a pune problema este aici lucrul cel mai important. Ceea ce contează este o primă deschidere a privirii asupra faptului că atât caracterul de operă al operei, cât şi caracterul de ustensil al ustensilului sau cel de lucru al lucrului ne sunt mai la îndemână atunci când gândim fiinţa fiinţării. Pentru aceasta este necesar să cadă mai întâi obstacolele pe care le constituie opiniile subînţelese şi să fie abandonate interpretările curente, investite cu o valabilitate doar aparentă. Aşa se şi explică de ce a trebuit să apucăm pe un drum ocolit;

el ne aduce totodată pe drumul care poate să ajungă la o determinare a caracterului de lucru propriu operei. Nu vrem nicidecum să contestăm caracterul de lucru propriu operei; dar acest caracter de lucru trebuie, mai ales dacă aparţine naturii de operă a operei, să fie gândit pornind de la caracterul de operă. Dacă aşa stau lucrurile, atunci calea pentru determinarea realităţii reice a operei nu duce la operă trecând prin lucru, ci invers, duce la lucru trecând prin operă.

Opera de artă deschide într-un fel specific fiinţa fiinţării. Pentru că de fapt în operă survine această deschidere, adică ieşirea din ascundere, adică adevărul fiinţării. În opera de artă, adevărul fiinţării s-a pus pe sine în operă. Arta este punerea-de-sine-în-operă a adevărului. Ce este însă atunci adevărul însuşi ca el să se petreacă, când şi când, ca artă? Ce este această punere-de-sine-în-operă?

Opera şi adevărul

[25] Originea operei de artă este arta. Dar ce este arta? Arta este reală în opera de artă. De aceea noi căutăm mai întâi opera în realitatea ei. În ce constă această realitate? Operele de artă înfăţişează fără excepţie, chiar dacă în modurile cele mai diferite, caracterul de lucru. Încercarea de a surprinde acest caracter de lucru al operei cu ajutorul interpretărilor curente ale lucrului a eşuat. Însă explicaţia eşecului nu trebuie căutată numai la nivelul acestor interpretări; căutând să descoperim suportul reic al operei, noi o înghesuim într-un pre-concept care ne interzice accesul la natura de operă a operei. Atâta vreme cât pura subzistare în sine a operei nu s-a înfăţişat ca atare, nu putem spune nimic

despre caracterul de lucru propriu operei. Dar de fapt, opera în sine este vreodată accesibilă? Pentru a putea ajunge la ea, ar fi necesar să desprindem opera de toate raportările care trimit la altceva decât la ceea ce este ea însăşi; numai astfel ea este lăsată să odihnească pentru sine în sine însăşi. Dar asta şi este de fapt intenţia prin excelenţă a artistului; opera trebuie eliberată în vederea purei ei subzistări în sine însăşi (*zu seinem reinen Insichselbststehen*). Tocmai în marea artă – şi numai despre ea este vorba aici – artistul rămâne, în raport cu opera, un element indiferent, aproape asemenea unui punct de trecere care se autodistruge în procesul de creaţie, pentru a lăsa opera să treacă în prim-plan.

Aşadar, operele sunt cele care pot fi văzute în colecţii şi expoziţii. Dar sunt ele aici drept ceea ce sunt ele însele, deci ca opere, sau nu cumva aici ele nu sunt decât obiecte ale „vieţii artistice"? Operele sunt puse astfel la dispoziţia consumului privat sau public. Instituţiile publice preiau îngrijirea şi conservarea operelor. Amatorii şi criticii de artă se ocupă de ele. Comerţul cu opere de artă creează o piaţă de desfacere. Istoria artei face din opere obiectul unei ştiinţe. Dar oare în aceste preocupări multiple ne întâlnim noi cu operele însele?[6]

Sculpturile templului din Egina, adăpostite în colecţia münchenează, sau *Antigona* lui Sofocle în cea mai bună ediţie critică sunt definitiv desprinse, în ipostaza lor de opere, din spaţiul care este esenţa lor. Oricât de neprecuită ar fi valoarea lor, oricât de mare ar fi capacitarea lor expresivă, oricât de bine ar fi ele păstrate, oricât de exactă ar fi interpretarea lor – transferarea lor într-o colecţie le-a sustras lumii din care făceau parte. Dar chiar dacă ne străduim să anulăm sau să evităm asemenea transferări ale

operelor, vizitând de pildă templul din Paestum sau domul din Bamberg, fiecare în locul unde a fost construit, noi tot nu putem reface lumea în care ele s-au născut.

Descompunerea şi dispariţia lumii lor apar ca definitive. Operele nu mai sunt cele care au fost.[7] Este drept că ne întâlnim cu operele însele, dar ele ca atare aparţin trecutului (*sind die Gewesenen*). Aparţinând trecutului, ele ni se înfăţişează venind din zona tradiţiei şi a conservării. De acum încolo ele rămân în exclusivitate obiecte de acest fel. Felul lor de a ni se înfăţişa mai este, desigur, urmarea trecutei lor subzistări în sine, dar ea nu mai este chiar aceasta. Subzistarea aceasta a evadat din ele. Orice activitate care vizează arta, oricât ar fi de perfecţionată şi oricât de mult şi-ar propune să facă totul numai şi numai de dragul operelor însele, nu reuşeşte niciodată să se ridice dincolo de natura de lucru (*Dingsein*) a operelor. Dar această natură nu constituie natura lor de operă (*Werksein*).

Dar mai este oare opera operă, când rămâne în afara oricărei raportări? Oare nu tocmai situarea în anumite raporturi caracterizează opera? Desigur, numai că rămâne să ne întrebăm care sunt aceste raporturi.

De ce domeniu anume ţine opera? Opera ca atare ţine în exclusivitate de acel domeniu pe care tocmai ea îl deschide. Căci natura de operă a operei se împlineşte numai şi numai într-o asemenea deschidere. Spuneam că în operă operează survenirea adevărului. Trimiterea la tabloul lui Van Gogh a încercat să denumească această survenire. De aici s-a născut întrebarea ce este adevărul şi cum poate el să survină. Noi punem acum această întrebare privitoare la adevăr – în perspectiva operei. Pentru a ne familiariza însă cu ceea ce urmăreşte întrebarea, se impune să evidenţiem din nou survenirea adevărului în operă. În

ıcest scop, alegem cu bună ştiinţă o operă care îndeobşte ıu este atribuită artelor figurative.

Un edificiu, un templu grec de pildă, nu reproduce ıimic. El se ridică pur şi simplu în mijlocul văii stâncoase. Templul închide în sine figura zeului, şi în această ascunlere el o face să emane, prin sala deschisă a coloanelor, ı spaţiul sacru. Datorită templului, zeul este prezent *(anwest)* în templu. Această prezenţă a zeului este, în sine nsăşi, desfăşurarea şi delimitarea spaţiului ca fiind unul acru. Templul şi spaţiul său nu se pierd însă în nedeterninat. Templul ca operă rostuieşte *(fügt)* şi adună în jurul ău unitatea acelor traiectorii şi raporturi în care naşteea şi moartea, restriştea şi belşugul, biruinţa şi înfrângerea, upravieţuirea şi dispariţia dobândesc configuraţia şi desăşurarea unui destin de fiinţă umană. Atotstăpânitoarea uprindere care e proprie acestor raporturi deschise constiuie lumea poporului istoric. Abia pornind de la ea şi prin 'a, acest popor se găseşte pe sine, ajungând la împlinirea lestinului său.

Ridicându-se astfel, edificiul se sprijină pe solul stâncos. Această sprijinire a operei extrage din stâncă întunecimea uportului ei care, deşi e brut, nu e constrâns la nimic. Ridicându-se astfel, edificiul ţine piept vijeliei care se abate u violenţă asupra-i, adeverind-o abia acum în toată forţa i. Luciul şi irizarea pietrei, părând a nu fi decât un dar l soarelui, fac să apară, ele abia, în toată strălucirea, lumiozitatea zilei, vastitatea cerului, bezna nopţii. Ridicarea emeaţă a templului face vizibil invizibilul văzduhului. Seclintirea operei sfidează agitaţia mării şi face să apară, rin calmul ei, zbuciumul valurilor. Copacul şi iarba, vulurul şi taurul, şarpele şi greierele îşi dobândesc astfel hipul lor distinct şi apar acum drept ceea ce sunt. Încă

de timpuriu, grecii au numit această ieşire în afară, precum şi aceasră deschidere (*Aufgehen*) – considerate în sine şi în ansamblu – Φύσις. *Physis* pune în lumină totodată acel ceva pe care şi în care omul îşi întemeiază locuirea sa. Noi numim acel ceva – pământul (*Erde*). Ceea ce spune acest cuvânt nu trebuie confundat nici cu reprezentarea unei mase materiale aşezate în straturi şi nici cu reprezentarea, doar astronomică, a unei planete. Pământul este locul în care deschiderea readăposteşte ca atare tot ceea ce se deschide. În tot ceea ce se deschide, pământul apare în chip esenţial drept cel care adăposteşte.

[32] Înălţându-se, templul deschide o lume[8] şi, în acelaşi timp, el o repune pe pământ, care, în felul acesta, se revelează ca sol natal (*als der heimatliche Grund*). Dar niciodată oamenii şi animalele, plantele şi lucrurile nu există şi nu sunt cunoscute ca obiecte neschimbătoare, care apoi devin mediul adecvat al templului, acesta rămânând, într-o bună zi, să fie adăugat la cele existente. Avem mai multe şanse să ne apropiem de ceea ce *este*, dacă gândim invers acest raport, presupunând, firesc, că noi dispunem în principiu de capacitatea de a înţelege cum torul ni se înfăţişează altfel în această nouă perspectivă. Simpla inversare, luată în sine, nu dă nici un rezultat.

În înălţarea sa, templul conferă lucrurilor chipul care le este propriu şi oamenilor o perspectivă asupra lor înşişi. Această perspectivă rămâne deschisă atâta vreme cât opera este operă, atâta vreme cât zeul nu a părăsit-o pentru totdeauna. La fel se întâmplă şi cu statuia pe care biruitorul o închină zeului. Ea nu este o copie din care poţi afla mai lesne cum arată zeul; ea este o operă care face ca zeul însuşi să fie prezent şi care, astfel, *este* zeul însuşi. La fel se întâmplă şi cu opera literară, în tragedie nimic nu este reprezentat

şi prezentat; aici se petrece cu adevărat lupta dintre zeii vechi şi cei noi. Născându-se în rostirea poporului, opera literară nu vorbeşte despre această luptă, ci transformă rostirea poporului în aşa fel încât, acum, fiecare cuvânt esenţial poartă această luptă şi cheamă să decizi ce anume este sfânt şi ce blesremat, ce este măreţ şi ce neînsemnat, ce anume esre viteaz şi ce este laş, ce anume e nobil şi ce e mizerabil, cine-i stăpân şi cine slugă (v. Heraclit, fragm. 53).

În ce constă deci natura de operă a operei? Ţinând mereu seama de cele spuse pe scurt mai înainte, vom incepe prin a evidenţia două caracteristici esenţiale ale operei. În acest scop, pornim de la caracrerul nemijlocit sesizabil al operei, pe care l-am întâlnit până acum de atâtea ori, şi anume de la caracterul de lucru, în care atitudinea noastră obişnuită faţă de operă îşi află un sprijin.

Atunci când o operă îşi află locul într-o colecţie sau este prezentă într-o expoziţie, obişnuim să spunem că ea „este expusă" (*aufgestellt*). Dar această expunere (*Aufstellen*) se deosebeşte esenţial de înălţare (*Aufstellung*)[9], în sensul construirii unui edificiu, al îndreptării către înalt (*Errichtung*) a unui monument, al reprezentării tragediei în zilele de sărbătoare. Înălţarea este ca atare îndreptarea către înalt, în sensul de închinare şi slăvire. Înălţarea nu mai înseamnă aici simpla prezentare. Închinarea înseamnă a sfinţi, în sensul că în construirea cu caracter de operă sacrul este deschis ca sacru, iar zeul este chemat să pătrundă în deschisul prezenţei sale. Închinării îi aparţine slăvirea ca recunoaştere a demnităţii şi strălucirii zeului. Demnitatea şi strălucirea nu sunt proprietăţi în preajma cărora, sau în spatele cărora stă zeul; în demnitate şi strălucire este prezent chiar zeul. În răsfrângerea acestei străluciri străluceşte, [33]

adică se luminează, acel ceva pe care noi l-am numit „lume". „A în-drepta" (*er-richten*) înseamnă: a deschide „ceea ce este drept" (*das Rechte*), în sensul normei directoare pe care o îmbracă esenţialul pentru a-şi promulga directivele. Dar de ce oare înălţarea operei este o îndreptare către înalt ce închină şi slăveşte? Deoarece opera, prin natura ei de operă, cere acest lucru. Cum ajunge opera la cerinţa unei asemenea ex-puneri (*Aufstellung*)? Pentru că opera însăşi în natura ei de operă este cea care ex-pune (*ist aufstellend*). Ce anume ex-pune opera ca operă? Înălţându-se în sine, opera deschide o lume şi o păstrează pe aceasta într-o permanenţă suverană.

A fi operă înseamnă a ex-pune o lume. Dar ce este aceasta – o lume? Vorbind despre templu, am întrezărit răspunsul. Pe calea pe care trebuie să păşim aici, esenţa „lumii" nu poate fi decât sugerată. Chiar şi această sugerare se limitează la respingerea a ceea ce ar vrea să ne abată de la sesizarea esenţialului.

Lumea nu este o simplă însumare a lucrurilor existente, care pot fi numărate sau nu, cunoscute sau necunoscute. Dar lumea nici nu este un cadru doar imaginat şi adăugat la suma celor existente. Lumea acţionează ca lume, „lumeşte" (*Welt weltet*), şi are un caracter mai accentuat de fiinţă (*ist seiender*) decât ceea ce este pipăibil şi perceptibil şi în care noi credem a ne afla în largul nostru. Lumea nu este nicicând un obiect (*Gegenstand*), care s-ar afla în faţa noastră şi ar putea fi privit. Lumea este acel veşnic nonobiectual (*das immer Ungegenständliche*) sub al cărui imperiu noi trăim, atâta vreme cât traseele naşterii şi morţii, ale binecuvântării şi blestemului ne răpesc întru fiinţă. Acolo unde se iau deciziile esenţiale ale istoriei noastre, acolo unde ele sunt asumate şi apoi părăsite de noi, acolo

unde le tăgăduim pentru a le căuta din nou – acolo lumeşte lumea[10]. Piatra nu are lume. Planta şi animalul de [34]
asemenea nu au lume; ele sunt covârşite de închiderea unui mediu din care fac parte în chip intim. În schimb, ţăranca are o lume deoarece ea se situează în deschiderea fiinţării. Prin capacitatea de a inspira încredere, ustensilul conferă acestei lumi o necesitate şi o apropiere care îl sunt caracteristice. Prin faptul că o lume se deschide, toate lucrurile îşi capătă răgazul şi graba lor, depărtarea şi apropierea, amploarea şi puţinătatea lor. În lumire (*im Welten*) este adunată acea vastitare în care ni se dăruie sau ni se refuză graţia protectoare a zeilor. Şi chiar fatalitatea absenţei zeului este, la rândul ei, un mod în care lumea lumeşte.

În măsura în care o operă este operă, ea îngăduie acea vastitate. A îngădui înseamnă aici mai cu seamă a pune în libertate spaţiul liber al deschisului şi a rândui acest spaţiu liber în configuraţia lui. Această rânduire (*Ein-richten*) apare în chip esenţial din îndreptarea către înalt (*Er-richten*) despre care am mai vorbit. Ca operă, opera ex-pune o lume. Opera menţine deschis deschisul lumii. Dar ex-punerea unei lumi nu este decât una dintre trăsăturile ce ţin de esenţa naturii de operă a operei. Cealaltă, care ţine şi ea de această esenţă, vom încerca s-o evidenţiem în acelaşi mod din nemijlocitul operei.

Dacă o operă este produsă din cutare sau cutare material – din piatră, lemn, metal, culoare, cuvânt, sunet – se mai spune că ea este făcută (*hergestellt*) din acestea. Însă aşa cum opera cere o înălţare (*Aufstellung*), în sensul îndreptării către înalt ce închină şi slăveşte – dat fiind că natura de operă a operei consta în ex-punerea (*Aufstellung*) unei lumi, tot astfel facerea (*Herstellung*) devine necesară – dat fiind că natura de operă a operei implică ea însăşi caracterul

de pro-punere (*Herstellung*)[11]. Opera ca operă este, în esenţa ei, cea care pro-pune (*ist herstellend*). Dar ce anume propune opera? Aflăm acest lucru abia când mergem pe urmele a ceea ce se cheamă îndeobşte – şi este nemijlocit – facere (*Herstellung*) de opere.

Ex-punerea unei lumi aparţine naturii de operă. Ce esenţă are atunci, gândit în sfera acestei determinări, acel ceva din operă care de obicei este numit materialul brut al operei (*Werkstoff*)? Ustensilul, care este determinat prin capacitarea sa de a sluji şi de a fi folosit, preia în serviciul său acel ceva din care el este făcut – materialul (*Stoff*). Piatra este folosită şi uzată în confecţionarea ustensilului,
[35] de pildă a toporului. Ea dispare în capacitatea de a sluji. Materialul este cu atât mai bun şi mai potrivit, cu cât dispare mai docil în natura de ustensil a ustensilului. Templul, dimpotrivă, în măsura în care ex-pune o lume, nu face ca materialul să dispară, ci îl face să iasă la iveală, şi anume în deschisul care este propriu lumii operei: roca devine suport şi odihnire în sine, şi abia în felul acesta, rocă; metalele ajung la scânteiere şi la irizare, culorile ajung la strălucire, sunetul la melodie, cuvântul la rostire. Toate acestea ies la iveală prin faptul că opera se repune în masivitatea şi greutatea pietrei, în soliditatea şi flexibilitatea lemnului, în duritatea şi luciul metalului, în strălucirea şi întunecarea culorii, în melodia sunetului şi în forţa de a numi a cuvântului.

Locul în care se repune (*sich zurückstellen*) opera şi acel ceva care o face să iasă la iveală în această repunere de sine (*das Sich-Zurückstellen*), le-am numit pământ.[12] El este cel care, ieşind la iveală, adăposteşte (*das Hervorkommend-Bergende*). Pământul este cel care, la nimic constrâns, acţionează neobosit şi fără de efort. Pe pământ şi încredin-

ţându-se lui, omul istoric îşi află temeiul pentru locuirea sa în lume. În măsura în care opera ex-pune (*aufstellen*) o lume, ea pro-pune (*herstellen*) pământul. Pro-punerea trebuie gândită aici în sensul riguros al cuvântului. Opera aduce şi păstrează pământul însuşi în deschisul unei lumi. Opera lasă pământul să fie ceea ce este.

Dar de ce această pro-punere a pământului trebuie să se petreacă prin repunerea operei în el? Ce este pământul, încât el să ajungă tocmai în acest fel în neascundere? Piatra exercită o apăsare, trădându-şi astfel greutatea. Însă în timp ce această greutate ni se livrează, ea ne refuză totodată orice pătrundere în ea însăşi. Dacă încercăm să pătrundem roca spărgând-o, ea nu ne va arăta totuşi niciodată deschiderea unei interiorităţi. Piatra se retrage de îndată în acelaşi nepătruns al apăsării sale şi în masivitatea bucăţilor sale. Dacă încercăm să surprindem în alt fel această apăsare, aşezând piatra pe cântar, atunci greutatea devine o simplă cifră. Această determinare a pietrei, una foarte exactă poate, rămâne o cifră, în timp ce apăsarea ei ne scapă încă o dată. Culoarea străluceşte şi nu vrea decât să strălucească. Dacă o descompunem în unde luminoase, măsurând-o cu toată priceperea, ea dispare. [36] Ea se arată numai atunci când nu este scoasă din ascundere şi când rămâne neexplicată. Pământul face astfel să eşueze orice încercare de pătrundere în el. Pământul transformă într-un eşec orice încercare de a forţa această pătrundere numai pe calea cifrelor. Chiar dacă această încercare are aparenţa dominării şi a progresului care iau forma obiectualizării tehnico-ştiinţifice a naturii, această dominare nu rămâne totuşi decât o neputinţă a voinţei. Deschis in lumină, ca fiind el însuşi, pământul apare numai acolo unde el este perceput şi păstrat ca cel care, prin esenţa

lui, este inaccesibil deschiderii, care se retrage din faţa oricărui act de deschidere, păstrându-se deci constant ferecat. Toate lucrurile pământului, el însuşi în întregul lui, se dăruiesc revărsându-se într-o reciprocitate armonioasă, însă această darnică revărsare nu merge până la pierderea identităţii. Cel care se revarsă aici este şuvoiul ce odihneşte în sine al dez-limitării, dez-limitare care limitează orice lucru prezent în prezenţa sa. Astfel, în orice lucru care se închide există o aceeaşi necunoaştere de sine. Pământul este ceea ce, potrivit esenţei sale, se închide. A pro-pune (*her-stellen*) pământul înseamnă: a-l aduce în deschis ca pe cel ce se închide (*das Sichverschliessende*).

Această pro-punere a pământului este realizată de operă prin faptul că ea însăşi se repune în pământ. Închiderea de sine a pământului nu este însă o uniformă şi rigidă stare de învăluire, ci ea se desfăşoară într-o inepuizabilă plenitudine de moduri şi forme simple. Ce-i drept, sculptorul foloseşte piatra întocmai cum o face şi zidarul. Şi totuşi, el nu supune piatra uzurii. Aceasta se întâmplă într-o anumită măsură numai acolo unde opera este ratată. Ce-i drept, pictorul foloseşte şi el pigmenţi de culoare (*Farbstoff*), însă în aşa fel încât culoarea (*Farbe*) să nu fie supusă uzurii, ci dimpotrivă, să ajungă la strălucire. Ce-i drept, poetul foloseşte şi el cuvântul, însă nu ca cei care vorbesc şi scriu îndeobşte, trebuind astfel să uzeze cuvintele, ci în aşa fel încât cuvântul abia acum devine şi rămâne autentic.

Nicăieri în operă nu se manifestă ceva de ordinul materialului brut al operei. Este chiar foarte puţin probabil că în determinarea esenţei ustensilului, atunci când ne referim la „material", reuşim să surprindem, în esenţa sa ustensilă, acel ceva din care ustensilul e făcut.

Ex-punerea unei lumi şi pro-punerea pământului (*das Aufstellen der Welt und das Herstellen der Erde*) sunt, în natura de operă a operei, două trăsături ce ţin de esenţa ei. Însă în uniratea naturii de operă, ele fac corp comun. Această unitate este aceea pe care o căutăm, atunci când meditäm asupra subzistării în sine a operei şi încercăm să exprimăm acea odihnă unitară şi închisă proprie odihnirii în sine.

Prin trăsăturile amintite, am desemnat în operă – dacă cumva a fost vorba de ceva valabil – mai degrabă o desfăşurare, şi nicidecum o stare de odihnă; căci ce este odihna dacă nu opusul mişcării? Desigur, aici nu este vorba de un termen opus care exclude mişcarea, ci de unul care o include. Numai ceea ce este în mişcare poate ajunge la odihnă. Felul odihnei este determinat de cel al mişcării. În mişcarea concepută ca simplă deplasare a unui corp, odihna nu este, ce-i drept, decât cazul limită al mişcării. Dacă odihna include mişcarea, atunci poate exista o odihnă care este o intimă strângere laolaltă a mişcării, aşadar suprema formă de mişcare, cu condiţia ca felul mişcării să reclame o asemenea odihnă. Tocmai acest tip de odihnă este însă caracteristic operei care se odihneşte în sine. Ne vom apropia aşadar de această odihnă dacă reuşim să surprindem deplin şi unitar forma de mişcare a survenirii care se petrece în natura operei. Ne punem întrebarea: ce raport există în cadrul operei între ex-punerea unei lumi şi pro-punerea pământului?

Lumea este deschiderea care deschide largile căi ale deciziilor simple şi esenţiale ce aparţin destinului unui popor istoric. Pământul este ieşirea-în-afară (*das Her-vorkommen*) neconstrânsă la nimic a acelui ceva care se închide constant şi care în felul acesta adăposteşte. Lume şi pământ

sunt în esența lor deosebite, și totuși nicicând separate. Lumea se întemeiază pe pământ, iar pământul străbate în lume. Dar relația dintre lume și pământ nu se limitează nicidecum la unitatea goală a unor termeni opuși care își sunt indiferenți. În sprijinirea ei pe pământ, lumea tinde să-l scoată pe acesta în evidență. Ca fiind cea care se deschide, ea nu tolerează nimic închis. În schimb pământul, ca cel care adăpostește, caută în permanență să atragă în sine lumea și s-o păstreze pentru sine.

Opoziția dintre lume și pământ este o dispută (*Streit*). E drept că noi falsificăm prea lesne natura disputei, confundând-o cu discordia și sfada, și de aceea o considerăm a nu fi decât perturbare și distrugere. În disputa ce ține
[38] de esență, părtașii la dispută (*die Streitenden*) se ridică reciproc, prin argumentele folosite, la auto-afirmarea esenței lor. Auto-afirmarea esenței nu este însă niciodată rămânerea încăpățânată la o stare întâmplătoare, ci abandonarea de sine în originaritatea ascunsă din care provine ființa fiecăruia. În cadrul disputei, fiecare îl poartă pe celălalt dincolo de limitele care îi sunt proprii. Astfel, disputa devine din ce în ce mai litigioasă (*strittiger*) și mai adecvată în raport cu esența ei. Cu cât disputa capătă o amploare mai mare, devenind de sine stătătoare, cu atât mai intransigent părtașii la dispută se abandonează întru intimitatea simplei lor apartenențe unul la altul. Pământul nu se poate lipsi de deschisul lumii, dacă vrea să apară el însuși, ca pământ, în acea eliberată manifestare a închiderii sale de sine. Lumea, la rândul ei, nu se poate desprinde de pământ, dacă vrea să se întemeieze – ca spațiu vast-dominator și cale a oricărui destin esențial – pe o realitate fermă.

Ex-punând o lume și pro-punând pământul, opera se manifesră ca o instigatoare a acestei dispute. Dar acest

lucru nu se întâmplă pentru ca opera să înăbuşe şi totodată să rezolve disputa într-un consens plicticos, ci pentru ca disputa să rămână o dispută. Opera împlineşte această dispută, expunând o lume şi pro-punând pământul. Natura de operă a operei constă în simultana susţinere şi tăgăduire a disputei (*Bestreitung des Streites*) dintre lume şi pământ. Unitatea opetei se petrece în simultana susţinere şi tăgăduire a disputei, deoarece disputa se realizează într-un sens deplin în simplitatea intimităţii. Simultana susţinere şi tăgăduire a disputei constă în adunarea neîncetat amplificată a mişcării existente în operă. Odihna operei care odihneşte în sine îşi are de aceea esenţa în intimitatea disputei.

Abia pornind de la odihna operei noi reuşim să vedem ce anume operează în operă. Până acum, afirmaţia că în opera de artă adevărul este pus în operă n-a fost decât o simplă aserţiune anticipatoare. În ce măsură survine în natura de operă a operei, adică în simultana susţinere şi tăgăduire a disputei dintre lume şi pământ – adevărul? Ce este adevărul?

Nepăsarea cu care ne abandonăm folosirii acestui cuvânt fundamental arată cât de sărmană şi de tocită este ştiinţa noastră despre esenţa adevărului. Spunând „adevăr", noi avem cel mai adesea în vedere cutare sau cutare adevăr, in speţă: ceva adevărat. Poate fi vorba de pildă de o cu- [39]
noaştere care se exprimă într-o propoziţie. Dar pentru noi nu numai o propoziţie este adevărată, ci şi un lucru: spunem „aur adevărat", spre deosebire de ceea ce doar pare a fi aur. Adevărat înseamnă aici aur autentic, real. Ce înseamnă aici „real"? „Real" înseamnă pentru noi ceea ce există într-adevăr. Adevărat înseamnă ceea ce corespunde

realului şi real este ceea ce există într-adevăr. Cercul s-a închis din nou.

Ce înseamnă „într-adevăr"? Adevărul este esenţa a ceea ce este adevărat. La ce ne gândim când spunem esenţă? Îndeobşte se consideră drept esenţă a ceea ce este adevărat numitorul comun a tot ce este adevărat. Esenţa se oferă în conceptul care reuneşte specia şi genul, concept care prezintă unitatea valabilă pentru o multiplicitate. Această esenţă indiferentă (caracterul de esenţă în sensul de *essentia*) nu reprezintă decât esenţa neesenţială. În ce constă atunci esenţa esenţială a ceva? După toate probabilităţile, ea rezidă în acel ceva care *este* fiinţarea în adevăr. Esenţa adevărată a unui fapt se determină pornind de la fiinţa sa adevărată, din adevărul fiecărei fiinţări în parte. Dar noi nu căutăm acum adevărul esenţei, ci esenţa adevărului. Apare aici o ciudată intricaţie. Nu este oare decât o ciudăţenie sau chiar sofistica vidă a unui joc de cuvinte – dacă nu de-a dreptul o prăpastie?

Adevărul trebuie gândit în sensul esenţei a ceea ce este adevărat. Noi gândim adevărul pornind de la amintirea cuvântului grecesc ἀλήθεια ca stare de neascundere a fiinţării. Dar este oare aceasta deja o determinare a esenţei adevărului? Nu cumva noi pretindem că simpla înlocuire a cuvântului folosit, adică „starea de neascundere" în loc de „adevăr", înseamnă o caracterizare a lucrului? Desigur, nu avem de-a face decât cu o substituţie de nume, atâta vreme cât nu aflăm ce trebuie să se fi petrecut ca noi să fim constrânşi să exprimăm esenţa adevărului prin „starea de neascundere". Se impune cumva o reactualizare a filozofiei greceşti? Nicidecum. O reactualizare, chiar dacă această imposibilitate ar deveni posibilă, nu ar ajuta la nimic; căci istoria ascunsă a filozofiei greceşti constă din capul locului

în faptul că ea se îndepărtează de esența adevărului – care se anunță printr-o străfulgerare în cuvântul ἀλήθεια – și că ea se vede obligată să-și mute din ce în ce mai mult cu- [40]
noașterea și rostirea esenței adevărului în dezbaterea asupra unei esențe derivate a adevărului. În gândirea grecilor, și mai ales în filozofia care i-a urmat, esența adevărului ἀλήθεια rămâne negândită. În existența greacă, starea de neascundere rămâne pentru gândire lucrul cel mai ascuns, dar ea este în același timp o prezență străveche.

Și totuși, de ce nu ne mulțumim noi cu acea esență a adevărului care ne este familiară de câteva secole? Adevăr înseamnă astăzi și de multă vreme concordanța cunoașterii cu obiectul. Totuși, pentru ca acest act al cunoașterii și propoziția care formulează și exprimă cunoașterea să se poată conforma obiectului însuși, deci pentru ca mai întâi obiectul însuși să devină determinant pentru propoziție, este nevoie ca mai întâi obiectul însuși să se arate ca atare. Dar oare cum să se arate el, câtă vreme el însuși nu poate ieși din starea de ascundere, câtă vreme el însuși rămâne în neascuns? Propoziția este adevărată în măsura în care ea se orientează în funcție de neascuns, adică în funcție de ceea ce este adevărat. Adevărul propoziției este numai și numai această corectitudine (*Richtigkeit*). Așa-numitele concepte critice ale adevărului, care de la Descartes încoace își iau ca punct de plecare adevărul drept certitudine, nu sunt decât simple variante ale determinării adevărului drept corectitudine. Corectitudinea reprezentării, această esență a adevărului care ne este familiară, este indisolubil legată de adevăr ca stare de neascundere a ființării.

Atunci când concepem adevărul drept stare de neascundere, nu ne refugiem doar într-o traducere literală a unui cuvânt grecesc, ci evocăm ceea ce se află la baza esenței

care ne este familiară – şi de aceea uzată – a adevărului în sensul de corectitudine, deci evocăm o realitate necunoscută şi nereflectată. Ce-i drept, uneori se recunoaşte că, pentru a susţine şi pricepe corectitudinea (adevărul) unui enunţ, noi ar trebui să revenim la ceea ce este deja evident. Se recunoaşte deci că, în fapt, această premisă nu poate fi ocolită. Atâta vreme cât vorbim şi gândim în felul acesta, noi înţelegem adevărul numai şi numai drept corectitudine, corectitudine care are desigur nevoie de o premisă, iar această premisă, Dumnezeu ştie cum şi de ce, noi suntem cei care o construim.

În schimb, nu noi suntem cei care propunem ca premisă starea de neascundere a fiinţării, ci această stare a fiinţării ne conferă o asemenea esenţă încât, atunci când noi ne reprezentăm ceva, suntem întotdeauna în situaţia nu de a preceda starea de neascundere, ci de a-i urma. Nu numai lucrul către care se orientează cunoaşterea trebuie să fi ajuns oarecum în neascundere, ci şi întregul domeniu în care se mişcă orientarea către ceva – şi totodată acel ceva pentru care se relevă o adecvare a propoziţiei la obiect – trebuie să se desfăşoare în întregime în neascundere. Cu toate reprezentările noastre corecte, noi nu am fi nimic şi, de asemenea, nu am putea să presupunem că există ceva manifest în funcţie de care ne orientăm, dacă acea stare de neascundere a fiinţării nu ne-ar fi proiectat deja în spaţiul luminat în care pătrunde orice fiinţare şi din care ea se retrage.

Însă cum se realizează un asemenea lucru? Cum survine adevărul ca acea stare de neascundere? Dar, înainte de toate, trebuie să spunem cu mai multă claritate ce este starea de neascundere însăşi.

Lucrurile sunt şi oamenii de asemenea; darurile şi ofrandele sunt, animalele şi plantele sunt la fel, ustensilele şi operele – sunt. Fiinţarea se află aşezată în fiinţă. Fiinţa e străbătută de o fatalitate voalată, aşezată între divin şi antidivin. Multe dintre aspectele fiinţării nu pot fi dominate de om; şi doar puţine pot fi cunoscute.

Aspectele cunoscute rămân în aproximaţie, cele supuse rămân nesigure. Niciând fiinţarea, aşa cum lesne ar putea să pară, nu este produsul activităţii noastre sau măcar al reprezentării noastre. Dacă gândim acest întreg ca o unitate, atunci noi surprindem, după cât se pare, tot ceea ce există în genere, chiar dacă o facem cu destul de puţină fineţe.

Şi totuşi dincolo de fiinţare, dar nu îndepărtându-ne de ea, ci precedând-o, survine şi un altceva. În sânul fiinţării ca întreg se află un loc deschis. Un loc de deschidere (*eine Lichtung*)[13]. Gândit din perspectiva fiinţării, el are un caracter de fiinţare mai pronunţat decât fiinţarea. Acest centru deschis nu este deci închis de jur împrejur de fiinţare, ci însuşi centrul care luminează încercuieşte – asemeni nimicului pe care abia dacă îl cunoaştem – întreaga fiinţare.

Fiinţarea ca fiinţare poate fi numai dacă ea se situează totodată în afara şi înăuntrul spaţiului luminat pe care-l constituie acest loc de deschidere. Numai acest loc de deschidere dăruieşte şi garantează oamenilor un spaţiu de trecere spre fiinţarea care nu suntem noi înşine şi accesul la fiinţarea care suntem noi înşine. Datorită acestei luminări, fiinţarea este, într-o măsură care variază, neascunsă. Dar chiar şi ascunsă, fiinţarea nu poate exista decât în spaţiul luminat. Fiece fiinţare care ne iese în cale şi cu care ne confruntăm conţine în sine această ciudată adversitate

proprie oricărei prezenţe (*Gegnerschaft des Anwesens*), dat fiind că, simultan, ea se ţine retrasă în starea de ascundere. Locul de deschidere înăuntrul căreia se situează fiinţarea este în sine, totodată, o ascundere (*Verbergung*). Dar ascunderea se manifestă în cadrul fiinţării în două feluri.

Fiinţarea ni se refuză, cu excepţia acelei unice realităţi, în aparenţă cea mai modestă, pe care avem cele mai multe şanse să o surprindem atunci când nu mai putem spune despre fiinţare decât că este. Ascunderea ca refuz (*Versagen*) nu reprezintă numai limita cunoaşterii, ci de fiecare dată începutul procesului de luminare a spaţiului care tinde să se lumineze (*das Gelichtete*). Dar ascunderea este totodată – e drept, având o natură diferită – în interiorul spaţiului care s-a luminat. Elemente ale fiinţării se suprapun pe alte elemente ale fiinţării; un element îl ascunde pe altul, acela îl pune pe acesta în umbră, ceea ce e puţin ne împiedică să vedem ceea ce e mult, aspectul izolat tăgăduieşte întregul. Aici ascunderea nu este acel simplu refuz; fiinţarea apare, dar ea se prezintă altfel decât este. Această ascundere este împiedicarea-accesului (*Verstellen*). Dacă fiinţarea nu ar împiedica accesul la fiinţare, atunci noi nu ne-am putea înşela şi n-am putea greşi în legătură cu fiinţarea, n-am purea să greşim drumul şi să ne risipim, şi mai ales n-am putea să pierdem niciodată măsura. Faptul că fiinţarea poate induce în eroare devenind aparenţă este condiţia care face posibilă rătăcirea noastră – şi nicidecum invers. Ascunderea poate fi un refuz sau doar o împiedicare a accesului, dar noi nu avem niciodată certitudinea deplină că ea este una sau alta. Ascunderea se ascunde şi împiedică accesul la ea însăşi. Aceasta înseamnă: locul deschis din sânul fiinţării, deci locul de deschidere nu este niciodată o scenă rigidă pe care cortina e mereu ridicată

şi unde are loc spectacolul fiinţării. Dimpotrivă, acest proces de luminare survine ca dublă ascundere. Starea de neascundere a fiinţării nu este niciodată doar o stare ca atare, ci o survenire (*ein Geschehnis*). Starea de neascundere (adevărul) nu este o proprietate a lucrurilor în sensul fiinţării, aşa cum nu este o proprietate a propoziţiilor.

În imediata apropiere a fiinţării noi ne credem în largul nostru (*heimisch*). Fiinţarea ne este familiară, ne inspiră încredere, siguranţă. Cu toate acestea, locul de deschidere este străbătut de o permanentă ascundere, sub dublul ei chip – de refuz şi de împiedicare a accesului. Ceea ce oferă siguranţă nu este în fond, sigur; este ne-sigur. Esenţa adevărului, adică a stării de neascundere, este pătrunsă de o respingere (*Verweigern*). Această respingere nu este însă o carenţă şi un defect, ca şi cum adevărul ar fi o pură stare de neascundere care s-a eliberat de tot ce e ascuns. Dacă adevărului i-ar sta în putere să facă astfel, atunci el nu ar mai fi adevăr. Această respingere, care ia chipul dublei ascunderi, face parte din esenţa adevărului ca stare de neascundere. Adevărul este în esenţa sa ne-adevăr. Spunem aceasta într-un fel atât de tranşant, şi care ar putea să pară ciudat, pentru a arăta că din starea de neascundere ca loc de deschidere face parte respingerea ce ia forma ascunderii. Însă propoziţia „Esenţa adevărului este ne-adevărul" nu vrea să spună că adevărul este în fond falsitate. Tot atât de puţin propoziţia vrea să spună că adevărul nu este niciodată el însuşi, ci că el ar fi întotdeauna – gândit dialectic – şi propriul său opus. Adevărul se împlineşte de fapt ca adevăr în măsura în care respingerea care ascunde (*das verbergende Verweigern*), în calitatea ei de refuz (*als Versagen*), conferă oricărei lumini provenienţa ei constantă, iar în calitatea ei de împiedicare a accesului

(*als Verstellen*) conferă oricărei luminări iremediabila dimensiune a erorii. Prin respingerea care ascunde vrem să desemnăm în esenţa adevărului acea tensiune care se naşte între luminare şi ascundere. *Aceasta* este confruntarea ce caracterizează disputa originară. În sine însăşi, esenţa adevărului este disputa originară în care se obţine prin luptă acel centru deschis unde fiinţarea pătrunde pentru a se retrage apoi în ea însăşi.

Acest deschis survine în sânul fiinţării; el trădează o caracteristică esenţială pe care am numit-o deja: deschisului îi aparţin o lume şi pământul. Dar lumea nu este pur şi simplu deschisul care corespunde locului de deschidere şi nici pământul nu este închisul care corespunde ascunderii. Mai degrabă, lumea este locul de deschidere a căilor ce aduc cu sine indicaţiile esenţiale după care se
[44] rostuieşte[14] orice decizie. Orice decizie se întemeiază însă pe ceva ce nu şi-a găsit o rezolvare, pe ceva ascuns, pe ceva care poate induce în eroare; altminteri, ea ar înceta să mai fie o decizie. Pământul nu este pur şi simplu ceea ce este închis (*das Verschlossene*), ci ceea ce, închizându-se, se deschide (*das was als Sichverschliessendes aufgeht*). Lume şi pământ sunt fiecare, potrivit esenţei lor, în dispută şi capabile de dispută. Numai ca fiind astfel, ele intră în disputa deschiderii şi a ascunderii. Pământul nu răzbate în lume, lumea nu se întemeiază pe pământ, decât în măsura în care adevărul survine ca dispută originară între deschidere şi ascundere. Dar cum survine adevărul? Răspundem: survine în feluri puţine şi esenţiale. Unul dintre felurile în care survine adevărul este constituit de natura de operă a operei[15]. Ex-punând o lume şi propunând pământul, opera este susţinerea şi tăgăduirea acelei dispute

în care se obţine prin luptă starea de neascundere a fiinţării în întregul ei, în speţă adevărul.

Ridicându-se, templul face să survină adevărul. Aceasta nu înseamnă că aici o formă anumită de fiinţare (*etwas*) este reprezentată şi redată corect, ci fiinţarea ca întreg este adusă în starea de neascundere şi menţinută în ea. „A menţine" (*halten*) înseamnă la origine „a adăposti" (*hüten*). În tabloul lui Van Gogh survine adevărul. Asta nu înseamnă că aici ceva nemijlocit prezent este redat corect ci, în revelarea naturii de ustensil a încălţărilor, fiinţarea ca întreg, adică lumea şi pământul în adversitatea lor, ajunge în starea de neascundere.

În operă operează adevărul (*Wahrheit*) şi nu doar ceva adevărat (*ein Wahres*). Tabloul care înfăţişează încălţările ţărăneşti, poezia care cântă fântâna romană nu se limitează să ne înfăţişeze – şi la drept vorbind ele nu înfăţişează defel – ce este această fiinţare izolată ca atare, ci ele fac ca starea de neascundere să survină ca atare în relaţie cu fiinţarea în întregul ei. Cu cât mai simplu şi mai esenţial încălţările apar în esenţa lor şi, la fel, cu cât mai neîmpodobit şi pur fântâna apare în esenţa ei, cu atât mai nemijlocit şi mai cuprinzător întreaga fiinţare dobândeşte, odată cu ele, un caracter mai accentuat de fiinţă. În felul acesta, fiinţa care se ascunde este luminată. Luminosul astfel apărut îşi rostuieşte strălucirea în operă. Strălucirea rostuită în operă este frumosul. Frumuseţea este unul dintre felurile în care fiinţează adevărul.

Ce-i drept, în unele privinţe am surprins acum cu o claritate sporită esenţa adevărului. Ca urmare, poate a devenit mai limpede ce anume operează în operă. Dar [45]
natura de operă a operei care a devenit acum vizibilă tot nu ne spune încă nimic despre acea realitate imediată şi

agresivă a operei, adică despre caracterul de lucru al operei. Pare aproape ca şi cum, în intenţia exclusivă de a surprinde cu maximă puritate subzistarea în sine a operei, noi am fi trecut total cu vederea faptul că opera este întotdeauna o operă (*ein Werk*), adică rezultatul unei operaţii (*ein Gewirktes*). Dacă există ceva ce particularizează opera ca operă, atunci acesta este faptul de a fi creată (*das Geschaffensein*). În măsura în care opera a fost creată, iar creaţia necesită un mediu din care şi în care ea creează, intră în operă şi acel caracter de lucru. Aici nu începe discuţie. Rămâne în schimb întrebarea: în ce fel face parte din operă faptul că ea a fost creată? Răspunsul nu poate fi obţinut decât prin lămurirea unui dublu aspect:

1. Ce înseamnă aici faptul de a fi creat şi creaţia, spre deosebire de confecţionare şi faptul de a fi confecţionat?

2. Care este esenţa cea mai intimă a operei însăşi, singura din care apoi se poate determina în ce măsură faptul de a fi creat îi aparţine operei şi în ce măsură acest fapt determină natura de operă a operei?

Aici, a crea este gândit în permanenţă în relaţie cu opera. Din esenţa operei face parte survenirea adevărului. Determinăm esenţa creaţiei, în prealabil, pornind de la raportul ei cu esenţa adevărului ca stare de ne-ascundere a fiinţării. Orice operă este caracterizată prin faptul de a fi creată, dar acest lucru nu poate fi pus în lumină decât pornind de la o clarificare mai originară a esenţei adevărului. Revenim astfel la problema adevărului şi a esenţei lui.

Trebuie să punem încă o dată această problemă, dacă vrem ca propoziţia „în operă operează adevărul" să nu rămână o simplă afirmaţie. Avem să formulăm, acum abia, această problemă într-un chip mai esenţial: în ce măsură se regăseşte de fapt în esenţa adevărului o tendinţă spre

ceva de ordinul operei? Care e esența adevărului, astfel încât el să poată fi pus în operă, sau, în anumite condiții, să trebuiască să fie pus în operă, pentru ca să existe ca adevăr? Am determinat însă punerea-în-operă a adevărului (*das Inswerksetzen der Wahrheit*) ca esență a artei. Deci, [44] acum, problema ridicată sună astfel:

Ce este adevărul, de vreme ce el poate, și chiar trebuie, să survină ca artă? În ce măsură există de fapt arta?

Adevărul și arta

Originea operei de artă, precum și aceea a artistului, este arta. Originea este proveniența esenței în care se împlinește ființa unei ființări. Ce este arta? Esența ei o căutăm în opera reală. Realitatea operei a fost determinată din ceea ce operează în operă, în speță din survenirea adevărului. Gândim această survenire ca susținere a disputei dintre pământ și lume. În mișcarea strânsă laolaltă a acestei dispute domnește odihna. Aici își află temeiul odihnirea în sine a operei.

Opera este locul unde operează survenirea adevărului. Dar ceea ce operează în felul acesta – operează în operă. Prin urmare, opera reală este aici deja presupusă ca purtătoare a acelei surveniri. De îndată ni se ridică vechea noastră problemă: ce este caracterul de lucru al unei opere anumite? Astfel se clarifică în sfârșit acest unic aspect oricât de stăruitor am căuta să determinăm subzistarea în sine a operei, noi vom rata totuși realitatea ei, atâta vreme cât nu suntem dispuși să considerăm opera drept rezultat al unei operații. E la îndemâna noastră să considerăm opera în felul acesta. Căci în cuvântul „operă"

deslușim că este vorba de rezultatul unei operații. Caracterul de operă al operei constă în faptul de a fi creată de artist. Poate să pară ciudat că această determinare banală și pe deplin clarificatoare a operei este invocată abia acum.

Faptul de a fi creat, specific operei, nu poate fi însă înțeles decât pornind de la procesul creației. Deci înseși faptele ne obligă să ne aplecăm asupra activității artistului, în vederea determinării originii operei de artă. Încercarea de a determina natura de operă a operei, rămânând în exclusivitate la operă, s-a dovedit a fi irealizabilă.

Dacă acum părăsim opera și ne orientăm către esența creației, vrem totuși să nu uităm tot ce s-a spus până acum despre tabloul lui Van Gogh și apoi despre templul grec.

Gândim creația (*Schaffen*) ca pe o producere (*Hervorbringen*). Dar confecționarea (*Anfertigung*) unui ustensil este și ea o producere. Ce-i drept, meșteșugul nu creează opere, chiar dacă noi, așa cum și trebuie să facem, separăm produsul meșteșugului de marfa produsă în fabrică. Dar atunci prin ce se deosebește producerea sub forma creației de producerea pe calea confecționării? Oricât ne-ar fi de ușor să deosebim, în cadrul vorbirii, crearea de opere de confecționarea unui ustensil, pe atât este de greu să pătrundem – în trăsăturile care le sunt esențiale – cele două moduri ale producerii. Dacă ne luăm după aparențe, între activitatea olarului și cea a sculptorului, între aceea a tâmplarului și cea a pictorului nu descoperim nici o diferență. Crearea unei opere reclamă, prin chiar natura ei, activitatea meșteșugărească. Artiștii de seamă sunt cei care pun mare preț pe îndemânarea meșteșugărească. Ei sunt primii care pretind ocrotirea meșteșugului tocmai prin perfecta lui stăpânire. Ei sunt cei care, înaintea tuturor, se străduiesc pentru constanta lui perfecționare. S-a arătat nu de

puţine ori că grecii, cu priceperea pe care au dovedit-o faţă de operele de artă, foloseau acelaşi cuvânt – τέχνη – pentru meşteşug şi artă, şi desemnau meşteşugul şi artistul prin acelaşi cuvânt – τεχνίτης.

Iată de ce pare potrivit să determinăm esenţa creaţiei pornind de la componenta ei meşteşugărească. Dar tocmai trimiterea la modul de utilizare a cuvintelor de către greci – mod care evidenţiază experienţa lor în legătură cu aceste lucruri – trebuie să ne dea de gândit. Oricât ar fi de răspândită şi de convingătoare la prima vedere această trimitere la denumirea comună pe care grecii o dădeau, prin cuvântul τέχνη, meşteşugului şi artei, ea rămâne totuşi inexactă şi superficială; căci τέχνη nu înseamnă nici meşteşug, nici artă, şi cu atât mai puţin tehnicul în accepţia pe care i-o dăm noi astăzi. Τέχνη nu înseamnă de fapt niciodată un fel de înfăptuire practică. Cuvântul desemnează, dimpotrivă, o modalitate de cunoaştere. A cunoaşte înseamnă: să fi ajuns să vezi, în sensul larg al lui a vedea, adică: să percepi ceea ce e prezent ca atare. Pentru gândirea [60] greacă, esenţa cunoaşterii rezidă în ἀλήθεια, adică în scoaterea din ascundere (*Entbergung*) a fiinţării. Scoaterea din ascundere poartă şi orientează orice atitudine faţă de fiinţare. Ca o formă de cunoaştere proprie experienţei eline, τέχνη reprezintă o producere a fiinţării, în măsura în care ceea ce este prezent ca atare este anume adus în faţă (*vorbringt*), din ascunderea sa, în neascunderea înfăţişării sale; τέχνη nu înseamnă niciodată activitatea de făptuire (*Machen*). Artistul nu este τεχνίτης, pentru că este şi meşteşugar, ci datorită faptului că atât pro-punerea (*Her-stellen*) operei de către unul, cât şi pro-punerea ustensilului de către celălalt survine în acea pro-ducere (*Her-vor-bringen*) care din capul locului face să survină fiinţarea în prezenţa

ei, şi anume având constant în vedere înfăţişarea ei. Toate acestea survin însă în sânul fiinţării care se deschide ivindu-se din sine, adică în sânul φύσις-ului. Denumirea artei ca τέχνη nu vrea nicidecum să sugereze că activitatea artistului este concepută pornind de la latura ei de meşteşug. Dimpotrivă, aspectele care, în crearea operei, trimit la confecţionarea proprie meşteşugului sunt de un alt tip. Atare aspecte sunt determinate şi configurate de esenţa creaţiei şi rămân de asemenea prinse în aceasta.

Dar, dacă nu pe linia meşteşugului, atunci cum altfel am putea să gândim esenţa creaţiei? Cum altfel, dacă nu vizând în permanenţă ceea ce urmează să fie creat, în speţă opera? Cu toate că opera devine reală abia în procesul creaţiei, şi astfel, în realitatea ei, ea depinde de el. Cu toate acestea, şi poate tocmai din cauza aceasta, esenţa creaţiei depinde de esenţa operei. Deşi natura de a fi creată (*Geschaffensein*) proprie operei întreţine un raport cu creaţia, natura de a fi creată precum şi creaţia trebuie determinate pornind de la natura de operă a operei. Acum nu ne mai surprinde de ce atenţia noastră s-a concentrat în exclusivitate şi pe larg asupra operei, pentru a lăsa abia la urmă natura de a fi creată a acesteia. Dacă natura de a fi creată reprezintă o trăsătură într-atât de esenţială a operei, atunci noi trebuie să facem efortul de a înţelege, mai aproape de esenţa ei, natura de operă a operei.

Pornind de la definirea esenţei operei, potrivit căreia în operă operează survenirea adevărului, putem caracteriza creaţia ca acţiunea de a lăsa ceva să vină în afară (*Hervorgehenlassen*) luând forma unui produs (*ein Hervorgebrachtes*). Devenirea de operă a operei este una dintre modalităţile devenirii şi survenirii adevărului. În esenţa adevărului se află totul. Dar ce este adevărul, ca el să fie

nevoit să survină în ceva de natura unui lucru creat? În ce măsură are adevărul, prin chiar esența sa, aspirația de a ajunge la operă? Poate fi oare acest lucru înțeles pornind de la esența adevărului, așa cum a fost ea pusă până acum în lumină?

Adevărul este ne-adevăr[16]. În starea de ne-ascundere, deci în adevăr, este prezent în același timp celălalt „ne-", cel al unei duble interdicții. Adevărul este prezent ca atare în opoziția dintre locul de deschidere și dubla ascundere. Adevărul este disputa originară, în care, sub o formă determinată, este dobândit deschisul în care se situează și din care se retrage tot ce se arată și se constituie ca ființare. Indiferent când și cum izbutește și survine această dispută, ea este cea care face ca părtașii la dispută – deschiderea și ascunderea – să se separe. În felul acesta, deschisul spațiului de dispută este dobândit prin dispută. Deschiderea acestui deschis, adică adevărul, nu poate fi ceea ce este, și anume această deschidere, decât dacă deschiderea însăși se instalează în deschisul ei, și atâta vreme cât ea rămâne acolo. De aceea, în acest deschis trebuie să existe câte un element al ființării, în care deschiderea își află stabilitatea și continuitatea ei. În măsura în care însăși deschiderea se dispune pe sine în deschis, ea îl menține deschis și îl întreține. Punerea și dispunerea sunt în permanență gândite aici în sensul cuvântului grec θέσις, care înseamnă o ex-punere în neascuns. Trimițând la instalarea deschiderii în deschis, gândirea atinge o zonă care deocamdată nu poate fi explicitată aici. Nu vrem decât să facem observația că, dacă esența stării de neascundere a ființării aparține în vreun fel ființei (v. *Ființă și timp*, § 44), atunci ființa face să survină, din însăși esența ei, spațiul de desfășurare al deschiderii (deschiderea-luminatoare a locului

de deschidere), şi îl pune în joc ca acel ceva în care orice fiinţare se înalţă în felul care îi e propriu.

Adevărul nu survine decât prin instalarea sa în disputa şi în spaţiul de desfăşurare pe care el însuşi şi-l deschide. Tocmai pentru că adevărul reprezintă reciprocitatea adversă (*das Gegenwendige*) dintre deschidere şi ascundere, din el face parte ceea ce am numit aici instalare (*Einrichtung*).
[50] Dar adevărul nu există mai întâi în sine, cine ştie unde, pentru ca apoi să se adăpostească în cine ştie ce fiinţare. Acest lucru este imposibil, deoarece abia deschiderea fiinţării oferă posibilitatea unui loc şi a unui domeniu saturat de prezent (*von Anwesendem erfüllt*). Locul de deschidere al deschiderii şi instalarea în deschis sunt inseparabile. Ele reprezintă aceeaşi unică esenţă a survenirii adevărului. Această survenire este istorică în multiple modalităţi.

O modalitate esenţială în care adevărul se instalează în fiinţarea deschisă de către el este punerea de sine a adevărului în operă. O altă modalitate în care adevărul fiinţează este actul întemeierii unui stat. O altă modalitate în care adevărul ajunge să strălucească este apropierea a ceea ce nu este nicidecum o fiinţare, ci suprema fiinţă a fiinţării. O altă modalitate de întemeiere a adevărului este sacrificiul esenţial. O altă modalitate de devenire a adevărului este interogaţia proprie gândirii, care – ca gândire a fiinţei – o numeşte pe aceasta în demnitatea ei de a fi interogată. Ştiinţa, în schimb, nu reprezintă o survenire originară a adevărului ci, de fiecare dată, extinderea în interiorul unui domeniu al adevărului deja deschis; iar acest lucru se petrece prin surprinderea şi întemeierea aspectelor care în domeniul lor sunt, în chip posibil şi necesar, corecte. Când, şi în măsura în care o ştiinţă, trecând dincolo de ceea ce este corect, ajunge la un adevăr,

adică la dezvăluirea esenţială a fiinţării ca atare, ea este filozofie.

Deoarece face parte din esenţa adevărului de a se instala în fiinţare – pentru a deveni abia în felul acesta adevăr –, stă în esenţa adevărului aspiraţia către operă ca o posibilitate privilegiată a adevărului de a dobândi el însuşi fiinţă în sânul fiinţării.

Instalarea adevărului în operă este producerea unei fiinţări care până atunci n-a existat niciodată şi care nici nu va mai apărea vreodată. Producerea situează această fiinţare în aşa fel în deschis, încât abia ceea ce urmează să fie produs luminează deschiderea deschisului în care el iese la iveală. Acolo unde producerea aduce în mod expres deschiderea fiinţării, adică adevărul, ceea ce este produs este o operă. O asemenea producere (*Hervorbringen*) este creaţia. Fiind această aducere (*Bringen*), producerea este [51]
mai degrabă o receptare şi o desluşire în cadrul raportului cu starea de neascundere. În ce constă atunci faptul de a fi creat? Să încercăm o clarificare cu ajutorul a două determinaţii esenţiale.

Adevărul se orientează către operă. Adevărul fiinţează numai ca dispută între deschidere şi ascundere în cadrul reciprocităţii adverse dintre lume şi pământ. Adevărul vrea să fie orientat către operă ca fiind această dispută dintre lume şi pământ. Într-o fiinţare produsă anume în acest scop, disputa nu trebuie aplanată, şi nici nu trebuie să-şi afle aici un simplu adăpost, ci, tocmai pornind de la acea fiinţare, disputa trebuie să fie deschisă. De aceea, fiinţarea aceasta trebuie să posede în sine trăsăturile esenţiale ale disputei. În dispută este cucerită unitatea dintre lume şi pământ. Atunci când o lume se deschide, ea oferă unei umanităţi istorice decizia asupra biruinţei şi a înfrângerii,

asupra binecuvântării şi a blestemului, asupra dominaţiei şi a servituţii. Lumea care se deschide face să apară tocmai ceea ce este încă nehotărât şi nu şi-a primit măsura, aducând astfel în deschidere necesitatea măsurii şi a deciziei. Însă atunci când se deschide o lume, pământul ajunge să se ridice spre înalt. El se înfăţişează precum cel care poartă totul, precum cel care este adăpostit în propria sa lege şi care permanent se închide în sine. Lumea îşi reclamă decizia şi măsura şi face ca fiinţarea să ajungă în deschisul traiectoriilor ei. Înălţându-se şi totodată purtând, pământul tinde să se menţină închis şi să încredinţeze totul legii lui. Disputa nu este o sciziune asemenea scindării unei simple prăpăstii; ea este intima interdependenţă a celor care participă la dispută. Această sciziune (*Riß*) *trage* oponenţii care se implică reciproc către provenienţa unităţii lor, *reunindu-i* aici (*zusammenreißen*); această unitate porneşte tocmai de la unicul lor temei. O atare sciziune (*Riß*) este totodată un traseu fundamental (*Grundriß*).[17] Dar ea este şi un traseu deschizător (*Aufriß*), care desenează principalele trăsături ale deschiderii, proprii locului de deschidere al fiinţării. Această sciziune (*Riß*) nu permite oponenţilor care se implică reciproc să se desprindă brutal, ci aduce opozitivul propriu măsurii şi limitei deopotrivă, într-un unic traseu unificator (*Umriß*).

Adevărul ca dispută nu se instalează într-o fiinţare ce urmează să fie produsă decât declanşând disputa în această fiinţare, respectiv făcând ca însăşi această fiinţare să fie adusă în traseu. Traseul este deci ansamblul trăsăturilor constituite de traseul deschizător (*Aufriß*) şi de traseul fundamental (*Grundriß*), de traseul secţiunii şi de traseul circumferinţei (*Durch- und Umriß*). Adevărul se instalează
[52] în fiinţare, astfel încât aceasta ia în stăpânire deschisul

adevărului. Dar această luare în stăpânire poate să survină numai în așa fel încât ceea ce urmează să fie produs, adică traseul, se încredințează acelei realități care, ridicându-se în deschis, se închide. Traseul trebuie să se repună în greutatea apăsătoare a pietrei, în duritatea mută a lemnului, în incandescența întunecată a culorilor. În măsura în care pământul retrage în sine traseul, traseul este pro-pus (*hergestellt*) și astfel pus (*gestellt*), adică instituit în acel ceva care se înalță în deschis ca realitate ce se închide și ocrotește. Disputa adusă în traseu, repusă (*zurückgestellt*) în pământ și în felul acesta pusă ferm (*festgestellt*), este întruchiparea (*Gestalt*). Natura de a fi creată, care este caracteristică operei, înseamnă punerea fermă (*Festgestelltsein*) a adevărului în întruchipare. Întruchiparea este ansamblul rostuirilor (*Gefüge*) sub forma căruia se rostuiește traseul. Traseul rostuit este rostuirea strălucirii adevărului. Ceea ce poartă aici numele de întruchipare (*Gestalt*) trebuie în permanență gândit pornind de la acea punere (*Stellen*) și com-punere (*Gestell*)[18], sub forma cărora ființează opera, în măsura în care ea se ex-pune (*sich auf-stellt*) și se propune (*sich her-stellt*).

În crearea operei, disputa ca sciziune-traseu trebuie repusă în pământ, iar pământul însuși trebuie pus în evidență și folosit drept ceea ce se închide. Dar această folosire nu uzează și nu abuzează de pământ folosindu-l ca pe un material, ci dimpotrivă, îl eliberează spre a ajunge la propria lui esență. Această folosire a pământului este o operare (*Werken*) cu el, care, ce-i drept, seamănă cu întrebuințarea materialului de către meșteșugar. De aici se naște impresia că această creare de opere este în același timp și o activitate meșteșugărească. Or, ea nu este niciodată ceva de acest fel, deși ea rămâne mereu o folosire

a pământului pentru punerea fermă a adevărului în întruchiparea operei. În schimb, confecționarea ustensilului nu este niciodată în chip nemijlocit dobândirea survenirii adevărului. Faptul că un ustensil a fost fabricat înseamnă că un material a primit o formă prin care el este pus la dispoziție spre a fi folosit. A fabrica înseamnă a elibera ustensilul în vederea mistuirii lui dincolo de sine, în capacitatea lui de a sluji.

În cazul operei, faptul de a fi creat este de cu totul altă natură. Cea de-a doua caracteristică, ce urmează să fie enunțată, aduce aici clarificarea necesară.

Faptul de-a fi fabricat, caracteristic ustensilului, și faptul de a fi creat, caracteristic operei, au în comun faptul de a fi fost produse. Dar faptul de a fi creat, caracteristic operei, își are, în raport cu orice altă producere, specificitatea în aceea că este con-creat în lucrul creat. Dar nu cumva această afirmație este valabilă pentru orice lucru produs și în genere pentru tot ce se naște în vreun fel? E doar limpede că oricărui lucru produs îi este caracteristic mai înainte de orice faptul de a fi produs. Desigur; numai că, în operă, faptul de a fi creat este în mod special indus prin creație în lucrul creat, în așa fel încât acest fapt se înalță în mod special din ceea ce a fost produs pe calea creației. Dacă așa stau lucrurile, atunci trebuie să existe o posibilitate de a cunoaște faptul de a fi creat pornind chiar de la operă.

Ivirea din operă a faptului de a fi creat nu înseamnă că opera ne face să observăm în ea marca unui mare artist. Nu se pune problema ca lucrul făcut să fie prezentat drept înfăptuirea unui maestru, înfăptuirorul fiind astfel ridicat în considerația publică. Nu este vorba de a da în vileag faptul că „cineva" *fecit*, ci simplul *factum est* trebuie ținut,

prin operă, în deschis: că o stare de neascundere a ființării a survenit aici și că ea, ca această survenire trecută (*als dieses Geschehene*), abia urmează să survină; sau, altfel spus, că de fapt opera este, în loc de a nu fi. Impulsul inițial ca opera să fie această operă anume și persistența acestui impuls conferă operei statornicia odihnirii în sine. Tocmai acolo unde artistul, procesul și condițiile de zămislire ale operei rămân necunoscute, tocmai acolo acest impuls, acest fapt că opera este (*das „Daß"*), care rezultă din faptul că a fost creată, reiese cu cea mai mare claritate din operă. E drept că și din orice ustensil aflat la dispoziție și în folosință face parte faptul că a fost confecționat. Dar acest fapt al confecționării nu iese în evidență în cazul ustensilului; dimpotrivă, el dispare în capacitatea de a sluji. Cu cât un ustensil este mai apt să fie mânuit, cu atât trece mai neobservat faptul că avem de-a face cu un anume ciocan și cu atât mai exclusiv se menține ustensilul în natura sa de ustensil. În genere, putem observa în orice lucru pe care îl întâlnim că el este; dar când acest aspect este înregistrat – și dacă în genere este înregistrat –, el este dat de îndată uitării, așa cum se întâmplă cu tot ce este obișnuit. Dar oare ce este mai obișnuit decât faptul că ființarea este? În schimb, în operă tocmai faptul că opera ca atare *este* constituie neobișnuitul. În operă nu reverberează pur și simplu evenimentul pe care îl constituie faptul de a fi creat, ci caracterul de eveniment care însoțește opera ca fiind *această* operă este proiectat de către operă în fața ei, ea deținându-l în permanență. Cu cât se deschide mai esențial opera, cu atât mai strălucitoare devine unicitatea faptului că ea este, în loc de a nu fi. [54]
Cu cât mai esențial acest impuls vine în deschis, cu atât mai stranie și mai solitară devine opera. În producerea operei rezidă această ofrandă a „faptului că ea este".

Am urmărit ca prin cercetarea faptului de a fi creat, propriu operei, să ne apropiem mai mult de caracterul de operă al operei şi, prin aceasta, de realitatea ei. Faptul de a fi creat s-a dezvăluit a fi punerea fermă a disputei în întruchiparea operei, prin intermediul traseului. Faptul de a fi creat este el însuşi anume indus prin creaţie în operă, situându-se în deschis, ca impuls al faptului că opera este. Realitatea operei nu se epuizează însă nici în faptul de a fi creată. În schimb, vizând esenţa faptului de a fi creat, caracteristic operei, dobândim posibilitatea de a face acel pas spre care se îndreaptă tot ce am spus până acum.

Cu cât opera, pusă ferm în propria ei întruchipare, stă mai solitar în sine, cu cât ea pare să se elibereze mai pur de toate raportările la oameni, cu atât mai simplu impulsul ca opera *să fie* o atare operă păşeşte în deschis, cu atât mai larg este croită calea către neobişnuit, iar ceea ce până mai deunăzi părea obişnuit este anulat. Toate acestea – impuls, croire, anulare – nu au nimic brutal în ele; căci cu cât mai pur este dedicată opera însăşi deschiderii fiinţării deschise de ea, cu atât mai simplu ne dedică ea acestei deschideri, scoţându-ne totodată din obişnuit. A da curs acestei dedicări înseamnă: a transforma raportările obişnuite la lume şi la pământ şi a renunţa de acum încolo la orice activitate curentă, la orice apreciere, cunoaştere şi percepere obişnuite, pentru a zăbovi în adevărul care survine în operă. Abia caracterul reţinut, propriu acestei zăboviri, lasă ca ceea ce a fost creat să devină operă. Faptul de a lăsa opera să fie operă noi îl numim păstrare-adeverire a operei (*Bewahrung*). Abia ca urmare a acestei păstrări-adeveriri opera se oferă (în ipostaza ei de lucru creat) ca reală, ca cea care acum este prezentă în calitatea ei de operă.

Pe cât de puţin o operă poate exista fără să fie creată, pe cât de esenţiali îi sunt creatorii, pe atât de puţin creatul însuşi poate să capete fiinţă fără cei care îl păstrează şi adeveresc.

Dacă însă opera nu-şi găseşte păstrătorii-adeveritori[19], dacă ea nu-i găseşte nemijlocit, în aşa fel încât ei să corespundă adevărului care survine în operă, atunci nu înseamnă nicidecum că opera ar fi operă chiar şi fără păstrătorii-adeveritori. În măsura în care opera este operă, ea rămâne în permanenţă raportată la păstrătorii-adeveritori, şi ea rămâne astfel mai ales atunci când îşi aşteaptă încă păstrătorii-adeveritori, dorind şi tânjind ca aceştia să poposească în adevărul ei. Chiar şi uitarea în care poate cădea opera nu înseamnă un simplu nimic; ea continuă să fie o păstrare şi o adeverire. Ea se hrăneşte din operă. Păstrarea şi adeverirea operei înseamnă: situarea în interiorul deschiderii – care survine în operă – a fiinţării. Capacitatea de a se situa în interior, proprie păstrării şi adeveririi, este însă o ştiinţă. A şti nu înseamnă însă simpla cunoaştere şi reprezentare a ceva. Cine are într-adevăr ştiinţa fiinţării ştie ce *vrea* când se află în cuprinsul fiinţării.

Vrerea despre care e vorba aici, cea care nici nu pune în aplicare o ştiinţă, nici nu o decretează din capul locului, este gândită din experienţa fundamentală a gândirii realizată în *Fiinţă şi timp*. Ştiinţa care rămâne o voinţă şi voinţa care rămâne o ştiinţa reprezintă o pătrundere (*Sicheinlassen*) extatică a omului existent în starea de neascundere a fiinţei. „Starea de hotărâre" (*Entschlossenheit*), aşa cum e gândită în *Fiinţă şi timp*, nu este acţiunea decisă a unui subiect, ci ieşirea *Dasein*-ului din captivitatea în care îl ţine fiinţarea, către deschiderea fiinţei[20]. Însă, în existenţă, omul nu începe prin a ieşi dintr-un interior

spre un exterior, ci esența existenței este situarea ec-statică în spațiul liber, ce ține de esență, propriu locului de deschidere al ființării. Nici în creația menționată anterior, nici în voința despre care vorbim acum, nu ne-am gândit la capacitatea și acțiunea unui subiect care se instituie pe sine ca scop, urmărind propria sa realizare.

Vrerea este lucida ieșire-din-închis (*Ent-schlossenheit*) a depășirii de sine proprie existenței, ieșire care se expune deschiderii ființării, așa cum este ea pusă în operă. În felul acesta, stăruința se transformă în lege. Ca știință, păstrarea și adeverirea operei este stăruința lucidă în neobișnuitul (*im Ungeheueren*) adevărului ce survine în operă.

Această știință, care ca vrere intră în adevărul operei, simțindu-se aici în largul ei, și care doar astfel rămâne o știință, nu scoate opera din subzistarea ei în sine, nu o târăște în zona purei trăiri și nu o coboară la rolul de excitant emoțional. Păstrarea și adeverirea operei nu izolează omul în propriile sale trăiri, ci îl așază în apartenența la adevărul care survine în operă, întemeind astfel existența solidară și conviețuirea ca situare ec-statică în Istorie a faptului-de-a-fi-aici-ca-loc-de-deschidere (*Da-sein*), pornind de la raportul lui cu starea de neascundere. Știința aceasta, în ipostaza ei de păstrare și adeverire, este cu totul diferită de competența minoră care derivă din degustarea laturii formale a operei, a calităților ei și a farmecului ei de suprafață; și aceasta tocmai pentru că păstrarea și adeverirea reprezintă o știință. Faptul de a fi văzut (*Gesehen-haben*) echivalează cu acela de a fi luat o decizie, echivalează cu o situare în interiorul dispurei pe care opera a rostuit-o în sciziunea-traseu.

Modalitatea de adecvată păstrare și adeverire a operei este concreată și prefigurată abia prin opera însăși. Păstrarea

şi adeverirea se petrec pe diferite trepte ale acelei ştiinţe, caracterizate fiecare prin propria ei rază de acţiune, constanţă şi limpezime. Dacă operele sunt oferite simplei degustări, nu se poate afirma cu certitudine că ele, în calitatea lor de opere, se situează în păstrare şi adeverire. Dimpotrivă: de îndată ce avântul spre neobişnuit a fost anihilat printr-o abordare plată şi îngust-specializată, în jurul operelor s-a şi declanşat o agitaţie publicitar comercială. Chiar şi conservarea scrupuloasă a operelor, încercările ştiinţifice de a le recupera nu ajung niciodată la esenţa operei însăşi, ci rămân doar la amintirea ei. Dar şi această amintire poate oferi operei un loc, de la înălţimea căruia ea participă totuşi la configurarea Istoriei. Dar realitarea care este în gradul cel mai înalt proprie operei nu se manifestă decât acolo unde opera este păstrată şi adeverită în adevărul care survine prin ea însăşi.

În trăsăturile ei fundamentale, realitatea operei este determinată pornind de la esenţa naturii de operă. Putem acum relua întrebarea pe care ne-am pus-o la început: cum putem noi determina caracterul de lucru al operei, cel care trebuie să garanteze realitatea ei nemijlocită? În stadiul în care am ajuns acum, nici nu vom mai pune întrebarea privitoare la caracterul de lucru al operei; căci atâta vreme cât punem această întrebare, considerăm opera din capul locului şi definitiv drept un obiect nemijlocit prezent. Pusă astfel, întrebarea nu porneşte niciodată dinspre operă, ci doar dinspre noi; dinspre noi care, procedând astfel, nu lăsăm niciodată opera să fie operă, ci ne-o reprezentăm ca pe un obiect menit să dea naştere în noi anumitor stări.

Ceea ce se arată a fi – atunci când opera e considerată ca obiect – caracterul de lucru, în sensul interpretărilor

curente date lucrului, este acum, când privim dinspre operă, pământitarea (*das Erdhafte*) operei. Pământul se înalță în operă, deoarece opera se împlinește ca acea realitate în care adevărul operează și deoarece adevărul se împlinește numai prin instalarea lui într-o anumită ființare. Însă deschiderea deschisului întâmpină cea mai mare rezistență din partea pământului, deci din partea aceluia care, chiar prin esența sa, se închide; astfel, pământul devine tocmai locul unde această deschidere își găsește situarea constantă și în care întruchiparea (*Gestalt*) trebuie să fie pusă ferm (*festgestellt*).

Oare înseamnă atunci că n-a avut nici un rost să ne punem întrebarea privitoare la caracterul de lucru al lucrului? Nicidecum. Ce-i drept, pornind de la caracterul de lucru, caracterul de operă nu poate fi determinat; în schimb, pornind de la cunoașterea caracterului de operă al operei, problema privitoare la caracterul de lucru al lucrului poate fi așezată pe un făgaș bun. Acest fapt nu e deloc lipsit de însemnătate dacă ne amintim că modalitățile curente de a gândi, care au trecere de atâta vreme, siluiesc caracterul de lucru al lucrului și consfințesc o interpretare a ființării în întregul ei care face imposibilă sesizarea esenței ustensilului și deopotrivă pe cea a operei, împiedicând totodată accesul la esența originară a adevărului.

Pentru determinarea reității lucrului, nu este suficientă nici abordarea din perspectiva concepției despre lucru ca purtător de proprietăți, nici concepția varietății datelor senzoriale în unitatea lor, și nici măcar concepția – derivată din caracterul ustensilului – care se axează pe relația formă–materie considerată în sine. În interpretarea caracterului de lucru al lucrului, accentul trebuie să cadă pe apartenența lucrului la pământ. Esența pământului ca

cel-care-poartă-şi-se-închide, ca cel care nu e constrâns la nimic, nu se dezvăluie însă decât prin înălţarea într-o lume, prin reciprocitatea adversă existentă între pământ şi lume. Această dispută este pusă ferm în întruchiparea operei şi devine manifestă prin intermediul ei. Ceea ce este valabil pentru ustensil, şi anume faptul că noi cunoaştem caracterul de ustensil al ustensilului abia prin intermediul operei, este valabil şi pentru caracterul de lucru al lucrului. Faptul că nu ştim nicicând ceva precis despre caracterul de lucru, şi deci că avem nevoie de operă, arată în chip indirect că în natura de operă a operei are loc survenirea [58] adevărului, că în ea operează actul de deschidere (*Eröffnung*) a fiinţării. Însă am mai putea obiecta: nu cumva opera, la rândul ei, – şi aceasta înainte ca ea să fi fost creată şi tocmai în vederea acestei creaţii – trebuie pusă în legătură cu lucrurile pământului, cu natura, de vreme ce ea este menită să scoată în deschis, în chip convingător, caracterul de lucru? Ca unul care trebuie că se pricepea, Albrecht Dürer a pronunţat vorba aceea faimoasă: „Într-adevăr, arta se ascunde în natură, iar cine ştie să o extragă de acolo, acela o şi posedă." „A extrage" înseamnă aici scoaterea în afară a traseului şi trasarea lui cu peniţa pe planşetă. De îndată se naşte o altă întrebare: oare cum poate fi trasat traseul, dacă el nu este adus în prealabil în deschidere ca traseu, deci ca dispută între proporţie şi disproporţie, cu ajutorul proiectului artistic? Desigur, în natură subzistă un traseu, o proporţie şi o limită şi, legate de acestea, posibilitatea unei producteri, în speţă arta. Dar tot atât de sigur este că această artă devine manifestă în natură abia prin intermediul operei, pentru că ea subzistă în chip originar în operă.

Strădania de a surprinde realitatea operei este menită să pregătească terenul pentru a afla arta şi esenţa ei pe baza operei reale. Problema privind esenţa artei, calea spre cunoaşterea ei, trebuie să-şi afle mai întâi temeiul. Răspunsul la întrebare este, asemenea oricărui răspuns adevărat, doar pasul final ce se desprinde dintr-o lungă succesiune de întrebări. Orice răspuns îşi păstrează valoarea de răspuns numai atâta vreme cât îşi are rădăcinile prinse în actul întrebării.

Realitatea operei nu numai că s-a clarificat prin analiza naturii de operă, dar totodată s-a îmbogăţit substanţial. Din faptul de a fi creat, caracteristic operei, fac parte la fel de esenţial atât creatorii, cât şi păstrătorii-adeveritori. Însă opera este aceea care îi face posibili pe creatori în esenţa lor şi care, din însăşi esenţa ei, îşi reclamă păstrătorii-adeveritori. Dacă arta este originea operei, atunci înseamnă că ea face să izvorască în esenţa ei ceea ce, prin esenţă, constituie în operă un tot – creatorii şi păstrătorii-adeveritori. Dar ce este arta însăşi, ca să avem îndreptăţirea să o numim „origine"?

[59] În operă operează survenirea adevărului, şi anume în modalitatea specifică operei. Prin urmare, esenţa artei a fost din capul locului determinată ca punere-în-operă a adevărului. Însă această determinare este în mod voit ambiguă. Pe de o parte, ea afirmă: arta este punerea fermă a adevărului în întruchipare. Aceasta se petrece în creaţie în ipostaza ei de pro-ducere a stării de neascundere a fiinţării. În acelaşi timp însă, „punerea-în-operă" înseamnă: a pune în mişcare şi a face să survină natura de operă. Aceasta se petrece sub forma păstrării şi a adeveririi. Arta este deci păstrarea şi adeverirea adevărului în operă, păstrare şi adeverire capabile de creaţie. Înseamnă atunci că

arta este o devenire şi o survenire a adevărului. Rezultă atunci că adevărul se naşte din nimic? Chiar aşa este, dacă prin „nimic" înţelegem simpla negare a fiinţării, şi dacă fiinţarea este reprezentată ca acea obişnuită fiinţare simplu-prezentă care, odată cu apariţia operei, este demascată ca fiind numai în aparenţă fiinţarea adevărată şi, astfel, zdruncinată din statutul ei. Adevărul nu poate fi niciodată dedus din ceea ce este simplu-prezent şi din obişnuit. Deschiderea deschisului şi locul de deschidere al fiinţării nu survin decât atunci când deschiderea care ajunge în starea de proiectare (*in der Geworfenheit*) este proiectată. Adevărul ca loc de deschidere şi ca ascundere a fiinţării survine prin demersul poetic. Lăsând să survină adevărul fiinţării ca atare, întreaga artă este, în esenţa ei, Poezie (*Dichtung*). Esenţa artei, în care îşi află temeiul deopotrivă opera de artă şi artistul, este punerea-de-sine-în-operă a adevărului. Din această esenţă poetică a artei derivă faptul că arta degajează în sânul fiinţării un spaţiu deschis, în a cărui deschidere totul este altfel decât de obicei. În virtutea proiectului încorporat în operă, proiect al stării de neascundere care ne iese în întâmpinare, tot ce este obişnuit şi ne-am deprins să considerăm ca fiind se transformă, prin operă, în nefiinţare. Această nefiinţare a pierdut capacitatea de a oferi şi de a păstra fiinţa în funcţia ei de normă. Ciudat este însă că asupra fiinţării, aşa cum a fost ea concepută îndeobşte, opera nu exercită un efect prin intermediul unor corelaţii cauzale. Efectul operei nu constă într-o anume efectuare. Acest efect care e propriu operei constă într-o transformare a stării de neascundere a fiinţării, adică a fiinţei.

Dar Poezia nu este haotica excogitare în care se com- [60]
place bunul-plac, şi nici plutirea în ireal a purei reprezentări

şi fantazări. Acea zonă a stării de neascundere pe care Poezia, în calitatea ei de proiect care luminează, o desfăşoară în faţa ochilor noştri şi o proiectează în traseul întruchipării este deschisul, pe care ea îl lasă să survină, şi anume în aşa fel încât de-abia acum, aşezat în sânul fiinţării, deschisul face ca fiinţarea să strălucească şi să cânte. Atunci când considerăm esenţa operei şi a raportului ei cu survenirea adevărului fiinţării într-un chip mai profund, devine îndoielnic dacă esenţa Poeziei – şi aceasta înseamnă totodată a proiectului – poate fi gândită satisfăcător pornind de la imaginaţie şi puterea de fantazare.

Esenţa Poeziei, concepută acum foarte vast, dar probabil poate tocmai de aceea destul de exact, este instituită aici ca ceva demn de a fi interogat, ca ceva care abia urmează să fie gândit.

Dacă, în esenţa ei, orice artă este Poezie (*Dichtung*) atunci arhitectura, arta plastică, muzica trebuie să fie readuse la poezie (*Poesie*). N-ar fi însă aceasta o expresie a bunului-plac? Desigur, atâta vreme cât socotim că artele amintite ar fi variante ale artei cuvântului – dacă ne este cumva îngăduit să caracterizăm poezia prin acest nume atât de expus unor interpretări greşite. Poezia (*Poesie*) nu este însă decât unul dintre modurile proiectării luminatoare de adevăr, adică a poetizării (*Dichten*) în acest sens mai cuprinzător. Cu toate acestea, opera care se foloseşte de cuvânt, adică Poezia în sens mai restrâns, ocupă un loc privilegiat în raport cu celelalte arte.

Pentru a sesiza aceasta, nu este necesară decât o concepere adecvată a limbii. În reprezentarea curentă, limba trece drept o specie a comunicării. Ea serveşte în conversaţie la stabilirea unui consens, deci în general pentru reciproca înţelegere. Dar limba nu este numai, şi mai ales

nu este în primul rând o expresie orală şi scrisă a conţinutului care urmează să fie comunicat. Ea nu se limitează să transporte conţinutul manifest şi pe cel ascuns, conceput ca atare, cu ajutorul cuvintelor şi al propoziţiilor, ci limba este cea care aduce fiinţarea ca fiinţare în deschis. Acolo unde nu există limbă, precum în fiinţa pietrei, a plantei şi a animalului, acolo nu există nici deschidere a fiinţării şi, drept urmare, nici una a nefiinţării şi a vidului. Abia când limba conferă fiinţării un nume, abia atunci, prin această numire, fiinţarea este ridicată la cuvânt şi [61]
poate să apară în toată strălucirea ei. Abia această numire dă un nume fiinţării promovând-o spre fiinţa sa şi pornind tocmai de la aceasta. O astfel de rostire esenţială (*Sagen*) este o proiectare a luminosului în care se vesteşte sub ce înfăţişare vine fiinţarea în deschis. Proiectarea (*Entwerfen*) este declanşarea unei aruncări (*Wurf*) sub forma căreia starea de neascundere se trimite pe sine în fiinţarea ca atare. Vestirea care proiectează (*das entwerfende Ansagen*) devine de îndată refuzul oricărei sumbre încâlceli în care fiinţarea se ascunde, sustrăgându-se înţelegerii. Rostirea esenţială care proiectează este Poezie: rostire despre lume şi pământ, rostire despre spaţiul în care se petrece disputa dintre ele şi, astfel, despre orice aproape şi departe în care se află zeii. Poezia (*Dichtung*) este rostirea despre starea de neascundere a fiinţării. Fiece limbă este survenirea acelei rostiri esenţiale, în care unui popor i se deschide în chip istoric lumea sa şi în care pământul se păstrează ca cel care e închis. Rostirea esenţială care proiectează este aceea care, în pregătirea a ceea ce poate fi rostit, aduce totodată pe lume nerostibilul ca atare. Într-o astfel de rostire esenţială, unui popor istoric i se preformează felul în care îşi concepe esenţa sa, adică apartenenţa sa la Istoria lumii.

Aici Poezia este gândită într-un sens atât de cuprinzător şi în acelaşi timp într-o unitate de esenţă atât de intimă cu limba şi cuvântul, încât trebuie să rămână o problemă deschisă dacă arta, arta în toate ipostazele ei, de la arhitectură până la poezie (*Poesie*), epuizează esenţa Poeziei (*Dichtung*).

Limba însăşi este Poezie într-un sens esenţial. Însă deoarece abia limba este acea survenire în care omului i se deschide fiinţarea ca fiinţare, poezia ca Poezie în sens restrâns este Poezia originară prin excelenţă, Poezie în sens esenţial. Faptul că limba este Poezie (*Dichtung*) nu se explică prin aceea că ea este poezie originară (*Urpoesie*), ci poezia survine în limbă deoarece aceasta păstrează esenţa originară a Poeziei. În schimb, arhitectura şi sculptura survin dintotdeauna şi mereu în deschisul rostirii esenţiale şi al numirii. Numirea este cea care le guvernează şi le călăuzeşte. Dar tocmai de aceea ele rămân căi şi modalităţi specifice prin care adevărul se instalează în operă. Ele sunt, fiecare în felul ei, o poetizare (*Dichten*) în interiorul deschiderii fiinţării, care a şi survenit, pe neobservate, în limbă.

În ipostaza ei de punere-în-operă-a-adevărului, arta este Poezie. Nu numai crearea operei, dar şi păstrarea şi adeverirea ei, desigur într-o manieră care-i este specifică, posedă o natură-poetică (*dichterisch*); căci o operă este reală ca operă numai dacă noi ne desprindem din cercul obişnuinţelor noastre şi pătrundem în realitatea pe care opera a deschis-o; şi toate acestea pentru ca fiinţa noastră însăşi să treacă în stabilitate în adevărul fiinţării.

Esenţa artei este Poezia. Însă esenţa Poeziei este ctitorirea (*Stiftung*) adevărului. „A ctitori" este înţeles aici într-un triplu sens: ctitoria ca oferire a unui dar (*Schenken*),

ctitoria ca întemeiere (*Gründen*) şi ctitoria ca începere (*Anfangen*). Dar ctitorirea este reală doar în păstrarea adeveritoare. Astfel, fiecăruia dintre aceste trei înţelesuri ale ctitoririi îi corespunde câte un înţeles al păstrării-adeveritoare. Această structură a artei nu poate fi schiţată aici decât în linii mari şi numai în măsura în care acea caracterizare anterioară a esenţei operei oferă un prim indiciu.

Punerea-în-operă-a-adevărului deschide accesul la neobişnuit şi în acelaşi timp anulează obişnuitul şi ceea ce este considerat ca atare. Adevărul care se deschide în operă nu poate fi niciodată confirmat şi dedus din ceea ce ne-am deprins să considerăm a fi real. Opera contrazice ceea ce ne-am deprins să considerăm a fi real în realitatea sa exclusivă. Realitatea nemijlocită şi care se află la dispoziţia noastră nu poate niciodată să compenseze sau să ţină locul a ceea ce arta ctitoreşte. Ctitorirea este un prea-plin, un dar.

Dar proiectul poetic al adevărului, proiect care se pune în operă, nu se realizează niciodată în gol şi în nedeterminat. Dimpotrivă, în operă adevărul este proiectat spre păstrătorii viitori, adică spre o omenire ce aparţine Istoriei. Însă ceea ce a fost proiectat către păstrătorii viitori nu este niciodată rezultatul unei exigenţe arbitrare. Acel proiect care revelează adevărul într-o formă poetică este actul de deschidere a acelui spaţiu în care *Dasein*-ul, aparţinând Istoriei, este deja aruncat. Acesta este pământul – pământ al unui popor ce aparţine Istoriei, temeiul care se închide în sine, şi pe care acest popor se sprijină laolaltă cu tot ceea ce el este deja, fără să o ştie încă. Însă lumea, lumea este cea care provine din relaţia existentă între *Dasein* şi starea de neascundere a fiinţei. De aceea, tot ce a fost dat omului trebuie, prin intermediul proiectului, să fie scos [63]

în afară din temeiul închis în sine şi să fie anume aşezat pe el. Abia astfel temeiul îşi află întemeierea ca temei purtător. Deoarece creaţia este o asemenea scoatere, ea este întotdeauna o creare-extragere (*Schöpfen*). Subiectivismul modern inrerpretează desigur greşit creativitatea (*das Schöpferische*) în sensul performanţei geniale puse în seama subiectului suveran. Ctitorirea adevărului esre ctitorire nu numai în sensul liberei dăruiri, ci totodată în sensul acestei întemeieri dătătoare de temei. Proiectul poetic provine din nimic, în sensul că el nu-şi ia niciodată darul din realitatea obişnuită şi din ceea ce ne-am deprins să considerăm a fi real. Dar, în măsura în care ceea ce a fost aruncat de către el nu esre decât determinarea tăinuită a *Dasein*-ului însuşi ce aparţine Istoriei, el nu provine totuşi nicicând din nimic.

Dăruirea şi întremeierea au în sine acea nemijlocire pe care o numim început. Dar această nemijlocire a începutului, specificitarea saltului din ceea ce nu poate fi mijlocit, nu exclude, ci, dimpotrivă, include faptul că începutul este pregătit cel mai îndelung, rămânând să treacă cu totul neobservat. Adevăratul început, ca salt (*Sprung*), este întotdeauna un salt anticipator (*Vorsprung*), în care tot ce urmează să vină, chiar dacă rămâne ascuns, esre deja depăşit prin acest salt (*übersprungen*). În început este deja conţinut, ascuns, sfârşitul. Adevăratul început nu posedă însă niciodată bâjbâiala începutului, proprie realităţii primitive. Ceea ce este primitiv, tocmai pentru că nu are parte de salt (*Sprung*) şi de saltul anticipator (*Vorsprung*) care dăruiesc şi întemeiază, esre întotdeauna privat de dimensiunea viitorului. El nu poate elibera nimic altceva din propria-i substanţă, deoarece el nu conţine în sine nimic altceva decât substanţa în care esre închis.

Începutul, dimpotrivă, conţine întotdeauna plenitudinea imaculată a ne-obişnuitului, adică a disputei cu obişnuitul. Arta ca Poezie este ctitorire (*Stiftung*) într-un al treilea sens, ca instigare iniţială (*Anstiftung*) a disputei pentru adevăr, este ctitorire ca început. Ori de câte ori fiinţarea în întregul ei reclamă, ca fiinţare, întemeierea ei în deschidere, arta ajunge la esenţa ei ce ţine de Istorie ca ctitorire. Această ipostază, arta a cunoscut-o pentru prima oară în Occident, pe pământul Greciei. Ceea ce mai târziu se va numi „fiinţă" a fost pus aici în operă într-un mod exemplar. Fiinţarea în întregul ei, trecută astfel în deschidere, a fost apoi preschimbată în fiinţare în sensul de creaţie a lui Dumnezeu. Aceasta s-a petrecut în Evul Mediu. [64] Fiinţarea a suferit apoi o nouă transformare la începutul şi pe parcursul epocii moderne, devenind obiect calculabil, care putea fi supus şi cunoscut. De fiecare dată se deschidea deci o lume nouă şi esenţială. De fiecare dată deschiderea fiinţării trebuia să fie instalată – prin punerea fermă a adevărului în întruchipare – în fiinţarea însăşi. De fiecare dată survenea o stare de neascundere a fiinţării. Starea de neascundere se aşază în operă, iar această aşezare este realizată de artă.

Ori de câte ori survine arta, deci când apare un început, Istoria cunoaşte un impuls, Istoria începe sau reîncepe. „Istorie" nu înseamnă aici succesiunea unor evenimente în timp, fie acestea cât de importante. Istoria este identificarea unui popor cu ceea ce i-a fost dat să realizeze, identificare care se petrece prin inserarea sa în ceea ce i-a fost conferit.

Arta este punere-în-operă-a-adevărului. În această propoziţie se ascunde o ambiguitate ce ţine de esenţă: adevărul este deopotrivă subiect şi obiect al punerii-în-operă.

„Subiect" şi „obiect" nu sunt însă aici termenii potriviţi. Ei ne împiedică să gândim tocmai această esenţă ambiguă (sarcină care depăşeşte studiul de faţă). Arta ţine de Istorie şi, ca atare, ea este păstrarea-adeveritoare a adevărului în operă, păstrare capabilă de creaţie. În esenţa ei, arta este Poezie. Aceasta este ctitorire în întreitul sens de dăruire, întemeiere şi început. Ca ctitorire, arta ţine, potrivit esenţei sale, de Istorie; ceea ce nu vrea să însemne doar că arta posedă o istorie exterioară, că odată cu scurgerea timpului ea se naşte, se schimbă şi dispare laolaltă cu multe alte câte se petrec pe lume, şi că ea oferă astfel cercetării istorice aspecte felurite; arta este Istorie în acest sens esenţial că ea întemeiază Istorie sub chipul deja arătat.

Arta face ca prin intermediul saltului să irumpă (*entspringen*) adevărul. Arta obţine prin salt (*erspringt*) – sub forma păstrării adeveritoare care ctitoreşte – adevărul fiinţării în operă. A obţine ceva prin salt (*etwas erspringen*), a aduce din provenienţa esenţei în fiinţă, prin intermediul unui salt (*Sprung*) care ctitoreşte – iată ce înseamnă cuvântul „origine": salt originar (*Ursprung*).

Originea (*Ursprung*) operei de artă, adică a creatorilor
[65] şi păstrătorilor-adeveritori deopotrivă, deci a existenţei ce ţine de Istoria unui popor – este arta. Şi este astfel, deoarece arta în esenţa ei este un salt originar (*Ursprung*) şi nimic altceva: o modalitate privilegiată a felului în care adevărul ajunge să fiinţeze aparţinând, abia acum, Istoriei.

Ne întrebăm care este esenţa artei. De ce punem această întrebare? O punem pentru a putea să ne întrebăm într-un chip cât mai autentic dacă arta, înăuntrul existenţei noastre ce ţine de Istorie, este sau nu o origine, dacă şi în ce condiţii anume ea poate şi trebuie să fie astfel.

O atare meditaţie nu poate să forţeze drumul care duce la artă şi la devenirea ei. Însă această cunoaştere medi-

tativă este pregătirea provizorie, şi de aceea indispensabilă, pentru devenirea artei. Numai o asemenea cunoaştere pregăteşte operei spaţiul, creatorilor calea, păstrătorilor-adeveritori locul ce le este propriu.

Într-o cunoaştere de felul acesta, care nu poate creşte decât pe îndelete, se decide dacă arta poate fi un salt originar (*Ursprung*) şi dacă apoi ea trebuie să fie un salt anticipator (*Vorsprung*), sau dacă nu cumva ea trebuie să rămână doar ceva care vine la urmă (*Nachtrag*), pentru a putea apoi, simplu fenomen aparţinând culturii, să ne însoţească doar.

Oare suntem noi, în existenţa noastră ce ţine de Istorie, la origine? Cunoaştem oare esenţa originii? Avem noi adică deferenţa cuvenită în faţa ei? Sau poate ne referim, în atitudinea noastră faţă de artă, numai la cunoştinţe erudite asupra lucrurilor trecute?

Dispunem de un semn care nu ne minte, pentru a decide asupra acestei alternative. Hölderlin, poetul la a cărui operă compatrioţii săi abia urmează să se ridice, ne-a revelat acest semn, spunând:

Anevoie îşi preschimbă,
Cel învecinat cu originea, locul.
(*Drumeţie*)

Postfaţă

Consideraţiile precedente privesc enigma artei, enigma [66]
pe care o reprezintă arta însăşi. Nu avem nicidecum pretenţia de a rezolva această enigmă. Mai înainte de toate, sarcina care ne stă în faţă este de a o vedea ca enigmă.

Aproape de pe vremea când a început, studierea expresă a artei și a artiștilor a fost numită estetică. Estetica privește opera de artă ca pe un obiect, și anume ca obiect al unei αἴσθησις, al percepерii senzoriale în sens larg. Această percepere poartă astăzi numele de trăire (*Erleben*). Felul în care omul trăiește arta e chemat să elucideze esența artei. Trăirea constituie sursa principală atât pentru desfătarea, cât și pentru creația artistică. Totul este trăire. Dar poate că trăirea este tocmai elementul în care arta moare. Această moarte este atât de lentă, încât ea are nevoie, ca să se producă, de câteva secole.

Ce-i drept, se vorbește despre operele nemuritoare ale artei și despre artă ca despre o valoare eternă. Se vorbește astfel în acea limbă care, în toate problemele esențiale, nu ia decât o atitudine aproximativă, deoarece ea se teme că a fi exact înseamnă, în ultimă instanță, a gândi. Ce teamă esre astăzi mai mare decât aceea de a gândi? Are oare vorbirea despre operele nemuritoare și despre valoarea de eternitare a artei vreun conținut și vreo justificare? Sau aceste afirmații au ajuns să fie numai simple formule, gândite doar pe jumătate, într-o epocă în care marea artă, dimpreună cu esența ei, l-a părăsit pe om? În meditația cea mai cuprinzătoare asupra esenței artei pe care o posedă lumea occidentală, meditație care își are obârșia în metafizică și care se găsește în *Prelegerile de estetică* ale lui Hegel, se află propoziția: *Dar noi nu mai resimțim nevoia absolută de a reprezenta un conținut în forma artei. În privința destinației ei supreme, arta este pentru noi ceva ce aparține trecutului...* (WW, X, 1, p. 16).

Această propoziție, precum și cele care îi urmează nu pot fi ignorate, opunându-i lui Hegel afirmația că din iarna lui 1828–1829, când *Prelegerile* au fost pentru ultima dată

ţinute la Universitatea din Berlin, noi am văzut născându-se multe opere de artă şi numeroase curente artistice. Hegel nu a vrut niciodată să nege această posibilitate. Rămâne însă deschisă întrebarea: mai este arta o modalitate esenţială şi necesară în care survine adevărul hotărâtor pentru existenţa noastră ce ţine de Istorie? Sau arta a încetat să mai îndeplinească această funcţie? Dacă arta nu mai îndeplineşte aceasră funcţie, atunci rămâne întrebarea de ce stau lucrurile astfel. Asupra propoziţiei lui Hegel nu s-a pronunţat încă judecata definitivă; căci în spatele acestei propoziţii se află întreaga gândire occidentală de la greci încoace, o gândire care corespunde unui adevăr al fiinţării deja survenit. Dacă judecata asupra acestei propoziţii se va pronunţa, ea va porni din acest adevăr al fiinţării şi va purta asupra lui. Până atunci, propoziţia îşi păstrează valabilitatea. Dar tocmai de aceea se impune întrebarea dacă adevărul enunţat în propoziţie este definitiv şi ce se întâmplă în cazul în care lucrurile stau astfel.

Asemenea întrebări care ni se ridică uneori cu o claritate sporită, alteori destul de aproximativ, nu pot fi puse decât dacă în prealabil gândim esenţa artei. Căutăm să facem câţiva paşi înainte, punând problema originii, a „saltului originar" pe care îl face opera de artă. Se impune să ne orientăm asupra caracterului de operă al operei. Aici, sensul cuvântului „origine" este gândit pornind de la esenţa adevărului.

Adevărul despre care este vorba aici nu coincide cu ceea ce este cunoscut sub acest nume şi cu ceea ce este atribuit cunoaşterii şi ştiinţei drept o proprietate, cu gândul de a delimita astfel adevărul de frumos şi de bine, considerate ca valori ale atitudinii non-teoretice.

Adevărul este starea de neascundere a fiinţării ca fiinţare. Adevărul este adevărul fiinţei. Frumuseţea nu vine doar să se adauge acestui adevăr. Atunci când adevărul se aşază în operă, el apare. Apariţia este, ca această fiinţă a adevărului în operă, şi ca operă, frumuseţea. Frumosul îşi are astfel locul în survenirea adevărului. Frumosul nu ţine doar de plăcere şi nu se mărgineşte să fie doar obiect al ei. Frumosul rezidă în schimb în formă, dar numai datorită faptului că forma s-a luminat odinioară dinspre fiinţă, care este caracter de fiinţare (*Seiendheit*) al fiinţării.
[68] Pe atunci, fiinţa survenea ca εἶδος. Ἰδέα se rostuieşte în μορφή. Σύνολον-ul, întregul unitar dintre μορφή şi ὕλη, în speţă ἔργον-ul, *este* modalitatea a ceea ce se numeşte ἐνέργεια. Această modalitate a prezenţei devine *actualitas* a lui *ens actu. Actualitas* devine realitate. Realitatea devine obiectualitate. Obiectualitatea devine trăire. Modul în care lumea occidentală s-a obişnuit să conceapă fiinţarea ca fiind realul trădează o specifică însoţire a frumuseţii cu adevărul. Istoria esenţei artei occidentale corespunde transformării esenţei adevărului. Arta occidentală poate fi tot atât de puţin înţeleasă din frumuseţea luată în sine, pe cât de puţin poate fi înţeleasă din trăire, dacă admitem în genere că acest concept metafizic ar fi capabil să ajungă la esenţa ei.

NOTE

O primă variantă a acestui text a fost prezentată de Heidegger sub forma unei conferinţe ţinute mai întâi la 13 noiembrie 1935 la *Kunstwissenschaftliche Gesellschaft* („Societatea de teoria artei") şi reluată apoi în ianuarie 1936, la invitaţia studenţilor de la

Universitatea din Zürich. Varianta pe care o conține ediția de față se compune din trei conferințe ținute succesiv la Freies Deutsches Hochstift din Frankfurt am Main, la 17 noiembrie, 24 noiembrie și 4 decembrie 1936.

1. Nedeterminările de tipul *jenes, was.... das, was...*, *etwas* sunt curente în întreaga operă a lui Heidegger. Ele sunt folosite pentru a evita clișeele verbale provenite din metafizica tradițională (de genul „acea realitate", „acel tip de existență", „acel lucru") și pentru a semnala faptul că gândirea își asumă o inițială nedeterminare, pentru a evolua apoi într-o direcție care presupune o reconstrucție terminologică de proporții. Traducerea este de aceea obligată să păstreze maxima nedeterminare sugerată prin „acel ceva" și să ocolească tradiționalele „acea realitate", „acea existență", „acel lucru", pe care Heidegger fie le evită („realitate", de pildă), fie le dă o altă pondere și o altă semnificație în cadrul gândirii sale (pentru „ec-sistență" a se vedea *Despre esența adevărului*, § 4; pentru „lucru", conferința *Das Ding / Lucrul* sau chiar partea întâi – *Lucrul și opera* – din studiul de față privitor la opera de artă).
2. Heidegger postulează aici cercul hermeneutic ca principiu metodologic. În *Ființă și timp* (§ 9, *Tema analiticii Dasein-ului*), el arăta cum orice problemă desprinsă din sfera existenței umane și însăși problema existenței umane în întregul ei presupun o asemenea structură circulată. În orice situație, omul se comportă proiectiv și este firesc ca, în fiece realitate care îl implică, el să găsească ceea ce deja a pus în ea. Faptul acesta este bine accentuat de JAEGER (1968, p. 138) în comentariul său *ad locum*: „A te concepe pe tine însuți înseamnă a intra în cercul existenței umane. Nu e vorba de un cerc vicios. Atâta vreme cât sinele autentic este originea și scopul existenței umane, aici nu este vorba de o simplă sau stupidă învârtire în cerc."
3. *Sein – Seiendes*, faimoasa pereche conceptuală a gândirii heideggeriene, care exprimă așa-numita „diferență ontologică", este un exemplu de problemă parțial insolubilă pentru traducerea în limba română. *Sein* ar trebui să își afle echivalentul în

infinitivul lung al verbului „a fi", iar *Seiendes* în participiul prezent. Deci „firea" şi „fiindul". „Firea" însă, în limba română, are conotaţii preponderent poetice şi nu poate disloca termenul deja investit cu virtuţi conceptuale – „fiinţa", care, în schimb, prezintă dezavantajul că pierde nuanţa procesuală existentă în infinitivul lung.

Seiendes. În limba română, participiul prezent al lui „a fi" nu suportă o substantivizare, aşa încât soluţia „fiindul" trebuie respinsă din capul locului, deşi, formal vorbind, ar fi singura corectă. Ar putea fi foarte bine ales ca înlocuitor „ceea ce fiinţează", care redă întocmai *sensul* lui *Seiendes* şi, în plus, are şi avantajul de a fi resimţit nominal. Dar şi această variantă trebuie abandonată ca greoaie, cazurile oblice ridicând pe parcursul textului dificultăţi insurmontabile.

Însă „ceea ce fiinţează" este, în fond, „fiinţarea", variantă care, dacă nu este gândită verbal, ca desfăşurare a unei acţiuni, deci ca infinitivul lung al lui „a fiinţa", ci ca *nume colectiv* („tot ceea ce fiinţează în chip obişnuit"), satisface sensul lui *das Seiende*. Am ales deci „fiinţarea", în credinţa că neajunsurile (mari) ale acestui termen sunt oricum mai mici decât ale celorlalţi.

Am exclus din capul locului „existentul", care îl redă corect pe *das Seiende*, dar care nu poate face pereche cu „fiinţa", varianta „existenţa" şi „existentul" (pentru *das Sein* şi *das Seiende*) fiind de asemenea de eliminat, măcar pentru că, în textul german, *Sein* apare adesea în contact cu *Existenz*, traducerea nemaiputându-le în acest caz deosebi.

În franceză şi italiană *das Sein* şi *das Seiende* nu ridică probleme de traducere (*l' Être* şi *l'étant*, respectiv *l'essere* şi *l'ente*). În schimb, dificultăţi oarecum asemănătoare cu cele din română apar în engleză. RICHARDSON (1967, p. 702) a propus *Being* (*Sein*) şi *being* (*Seiendes*), specificând că *being* trebuie resimţit ca nume. În engleză mai apare şi varianta *Being* pentru *Sein* şi *beings* pentru *Seiendes*.

Să încercăm acum să spunem câteva cuvinte despre sensul faimosului *Sein* heideggerian.

Sein. Ființa. Aceasta e enigma pe care grecii ne-au lăsat-o moștenire și care a devenit obiectul filozofiei înseși. Noi trebuie să rămânem în preajma ei, spune Heidegger, chiar dacă ea continuă să rămână o enigmă. Iar la Heidegger ea rămâne o enigmă, chiar dacă una – și singura – mereu interogată. Abia dacă putem mărturisi că nu știm prea bine ce a înțeles Heidegger prin „acest verb nul și misterios, acest verb A FI, care a făcut o asemenea carieră în vid" (Valéry). Heidegger însuși ne refuză gândul că am putea-o afla adresându-ne filozofilor și filozofiei tradiționale. Ființa rămâne instanța care se ascunde în chiar umbra pe care ea o aruncă; jocul ei nu poate fi deci căutat decât în locul unde ea se sustrage privirii. Dar dacă ființa se retrage în chiar clipa deschiderii ei, atunci, odată cu ea, „c'est un *rien* qui nous visite" (BEAUFRET, 1974, III, p. 91). Cu această prezență ascunsă, ființa a devenit „proximul care ne este cel mai departe".

Iată și o scurtă trecere în revistă a avatarurilor pe care le-a cunoscut *Sein* în gândirea lui Heidegger:

„Ce este deci această gândire care gândește în chip autentic...? Răspunsul este la îndemână, dar nu și înțelegerea lui; această gândire este gândirea ființei. De o jumătate de secol, cuvântul «ființă» ni se înfățișează ca un cuvânt-cheie și totodată ca un cuvânt interzis al meditației heideggeriene. *Cuvânt-cheie*, pentru că întreaga gândire se reduce aici la această unică gândire care este gândirea ființei. [...]

Cuvânt interzis, pentru că acest cuvânt, «ființă», în forma sa substantivală și substanțială, mai mult induce în eroare decât lămurește. Supraîncărcat de istorie, pietrificat, incapabil să spună ce anume spune, iremediabil captiv, pare-se, într-o anume armătură conceptuală pe care *Ființă și timp* își propusese deja să o demonteze sau distrugă, cuvântul «ființă» este, neîndoielnic, cuvântul cel mai incomod al vocabularului heideggerian. Ființa este, de pildă, subitanțialitatea substanței, dar de asemenea «transcendentul pur și simplu»; ea este non-ființarea sau neantul, diferența sau auto-diferențiatul: *das Sichunterscheidende*, temeiul și absența temeiului, care poate fi numită

«abis»: *Ab-grund*. Ea este, în sfârşit, *Ereignis*, un cuvânt obişnuit şi totuşi, aici, aproape intraductibil, în care se conjugă cele două idei ale survenirii şi luării în posesie. De unde şi grafia insolită a cuvântului «fiinţă». De unde bifarea aceasta care, în întregul ei, barează accesul la sensul fiinţei... De unde apariţia episodică, dar defel fortuită, a anumitor echivalenţe: *das «Es gibt»*, *das An-wesen* (pre-zenţă sau ad-venire), *die An-kunft* (sosire sau venire). De unde, în sfârşit, căutările şi mai riscante de a găsi astăzi, în cadrul unei problematici universale, dar defel cosmopolite, a relaţiei esenţiale dintre limbă şi fiinţă, un termen nemetafizic şi neoccidental, dar poate mai adecvat pentru a desemna raportul acesta, de pildă cuvintele japoneze *Iki* şi *Koto*." (BIRAULT, 1978, pp. 363–364.)

Pentru Heidegger însuşi, spune POGGELER (1972, p. 147), „nu există nici o teză asupra fiinţei şi nici un sistem al fiinţei, ci doar topologia neîncheiată şi de neîncheiat a fiinţei".

4. Pentru înţelegerea raportului dintre *Geschick*, *Geschichte* şi *Geschehen*, este esenţial următorul fragment din lucrarea *Die Kehre / Răsturnarea* (p. 38): „Lipsa noastră de experienţă şi meditaţia noastră lipsită de forţă ne împiedică deocamdată să gândim esenţa a ceea ce este istoric (*das Wesen des Geschichtlichen*) pornind de la destin (*Geschick*), de la destinare (*Schickung*) şi de la destinarea de sine (*Sichschicken*). Suntem încă prea lesne înclinaţi – şi aceasta ca o urmare a obişnuinţei – să ne reprezentăm ceea ce e de ordinul destinului plecând de la ceea ce se întâmplă (*Geschehen*), iar pe acesta din urmă ca fiind desfăşurarea (*Ablauf*) unor date istoric constatabile. Situăm Istoria (*Geschichte*) în domeniul a ceea ce se întâmplă, în loc de a gândi Istoria în perspectiva provenienţei esenţei ei, adică pornind de la destin."

Iată şi comentariul lui BIRAULT (1978, pp. 545–546) la acest fragment: „...ceea ce se cuvine remarcat aici este modul de a concepe raportul istoriei originare cu destinul fiinţei, nouă afirmare a tezei potrivit căreia nu trebuie să gândim destinul pornind de la istorie, ci istoria pornind de la destin. *Concepţie «destinală» a istoriei, şi nu una istorică a destinului*... Totuşi

Heidegger nu spune pur şi simplu că trebuie să gândim istoria pornind de la destin, sau, mai degrabă, el dă acestei afirmaţii o pondere aparte, spunând că trebuie gândită «*esenţa* a ceea ce este istoric pornind de la *destin*, de la *destinare* şi de la *a se destina*». Esenţa a ceea ce este istoric nu este doar esenţa ştiinţei istoriei, nici chiar esenţa realităţii sau devenirii istorice. Esenţa a ceea ce este istoric este în primul şi în primul rând esenţa a ceea ce *face* istorie, a acelui ceva care *deschide* o istorie. Pe de altă parte, acumularea cuvintelor «destin», «destinare», «a se destina» cere, la rândul ei, o mai îndeaproape considerare. Destinul este destinul fiinţei. Destinarea este oferirea şi/sau trimiterea pe care le împlineşte acest destin. În sfârşit «a se destina» afirmă că această trimitere sau destinare este trimiterea sau destinarea fiinţei înseşi (genitiv subiectiv şi obiectiv). Fiinţa este deci, în întregul ei, destinată pentru istorie. Ea îi dă acesteia puterea sau capacitatea de a fi ceea ce este, justeţea sau adecvarea ei. *Geschick*-ul este, în raport cu *Geschichte*, ceea ce ἀγαθόν-ul lui Platon este în raport cu Ideile: el este «Binele» care permite istoriei să fie tocmai ceea ce este ea. Istoria nu este fără destin, dar destinul ar fi cu atât mai puţin fără istorie. Destinul nu este găzduit în istorie ca o lege imanentă a devenirii acesteia, dar el nici nu o domină ca o forţă transcendentă superioară oamenilor şi zeilor. Concepţia mitologică sau fatalistă a destinului este repudiată. Destinul este destinul fiinţei, însă natura sau esenţa destinului este de a se destina."

Toţi comentatorii s-au simţit în general obligaţi să atragă atenţia asupra sensului insolit pe care îl are conceptul de *Geschichte* în gândirea lui Heidegger. Astfel, de pildă, POGGELER (1970, p. 49): „Heidegger se vede obligat să abandoneze concepte atât de ambigue, cum ar fi istoricitate şi istorie. De pildă, deosebirea dintre istorie (*Geschichte*) şi natură trebuie lămurită pornind mai întâi de la cunoaşterea survenirii (*Geschehen*) adevărului...[...] Tocmai pentru că a vorbi despre istoria fiinţei sau istoricitatea gândirii sau a adevărului rămâne un lucru provizoriu şi expus erorii, Heidegger introduce... cuvinte noi, precum *Schicksal*, *Geschick* şi *Ereignis*."

Asemenea comentarii explicative se pot oricând înmulți (v. de pildă SCHULZ, 1970, p. 130; LEHMANN, 1970, p. 160; RICHARDSON, 1967, p. 465). Însă, dincolo de ele, rămâne esențial faptul că Heidegger a ajuns la raportul *Geschichte – Geschehen – Geschick* pornind de la legătura etimologică a acestor termeni. Astfel, din verbul *geschehen* – care în mod curent înseamnă „a se întâmpla", „a avea loc" – s-a dezvoltat substantivul *Geschichte*, care a însemnat mai întâi „întâmplare", „eveniment", pentru ca în germana medie să ajungă să însemne „succesiune de evenimente", și, în sfârșit, „istorie". Cuvântul *Geschick* („destin"), este derivat de la *schicken* („a trimite") care, într-o anumită fază a istoriei limbii – în virtutea unei rădăcini comune: *skehan* – se identifică cu *geschehen lassen* („a lăsa să se întâmple").

În traducerea acestor termeni nu s-a putut reda nici apartenența la același trunchi etimologic, nici ideea de asamblare pe care în *Geschichte* și *Geschick* o presupune prefixul *Ge-*. Întrucât *Geschichte* nu înseamnă la Heidegger istoria înțeleasă ca suită a evenimentelor curente și nici cunoașterea acestei deveniri istorice, am redat *Geschichte* (spre deosebire de *Historie*), fie prin „Istorie", fie prin „istorie originară". Am evitat varianta „eveniment" pentru *Geschehen*, tocmai cu gândul de a nu apropia termenul acesta de conținutul evenimențial al devenirii istorice; varianta „survenire", pentru *Geschehen*, încearcă să evite această confuzie, deși, la rândul ei, este lipsită de orice forță sugestivă privind apropierea lui *Geschehen* de *Geschichte*. Oricum, *Geschehen*, redat prin „survenire", surprinde, într-o anumită măsură, momentele de excepție pe care le presupune orice revelare a adevărului ființei.

Esențial pentru interpretarea conceptelor de *Geschichte* și *Geschick* este studiul lui Karl Löwith, *Geschichte, Geschichtlichkeit und Seinsgeschick* (LÖWITH, 1965, pp. 44–71), din care citâm următoarele: „În *Ființă și timp*, întemeierea istorici se face pornind de la temporalitatea *Dasein*-ului nostru temporal; după *Ființă și timp*, întemeierea istoriei se face de la ființa însăși, care ființează deasupra și în spatele întregii ființări, și care ne

trimite (*zuschicken*) destinele esențiale (*wesentliche Geschicke*), așa încât locul și sensul istoriei și al sorții (*Schicksal*) se reorientează și se modifică. De fapt, istoria se naște deja cu acel *es gibt* propriu ființei care «se dă» și totodată trimite. «Ființa ajunge în destin prin aceea că ea, ființa, se dă», respectiv se refuză. Istoria nu survine mai întâi ca o survenire plină de evenimente, ci ea ființează ca simplu și esențial «destin al adevărului ființei», pornind chiar de la aceasta; ceea ce înseamnă că istoria este mai întâi și în ultimă instanță ajungerea a ceea ce este ascuns în adevăr ca stare de neascundere. În calitatea ei de istorie originară necondiționată a ființei, istoria nu poate fi datată, nici cercetată, nici cunoscută. Istoria survine doar rareori, și anume doar atunci când, pe neașteptate, ajunge la propria sa esență un destin al adevărului ființei" (LOWITH, 1965, p. 53).

Încă din *Ființă și timp* (v. § 44), felul în care Heidegger a întreprins analiza adevărului este caracteristic pentru demersul gândirii sale în general. Este vorba și aici de o interogație care trece dincolo de înțelegerea obișnuită a unui concept. Viziunea curentă despre adevăr consideră enunțul drept locul adecvat al esenței adevărului și vede această esență în adecvarea judecății la obiect. Heidegger abandonează această poziție și, revenind la fenomenul originar, își centrează analiza pe termenul elin *aletheia*, înțeles ca stare de ne-ascundere (*a-letheia*). („Este în primul rând necesară – scrie Heidegger în *Doctrina lui Platon despre adevăr*, p. 144 – o evaluare a ceea ce este «pozitiv» în esența «privativă» a lui ἀλήθεια. Este necesară de asemenea înțelegerea acestui conținut pozitiv drept o caracteristică fundamentală a ființei.") Începând cu lucrarea *Despre esența adevărului* (1930), gândirea lui Heidegger se concentrează în mod aparte asupra adevărului înțeles ca stare de neascundere a ființei, precum și a felului în care omul, conceput ca *Dasein*, ajunge la multiplele forme ale survenirii adevărului ca neascundere (gândirea, arta, actul deschizător de istorie sau, în epoca noastră, tehnica chiar).

Dasein. Este, după *Sein*, cel mai misterios termen al gândirii lui Heidegger. Traducerea lui de către Henri Corbin cu *realité humaine*, adoptată și impusă prin autoritatea lui Sartre, a provocat protestul lui Heidegger. Întrebat de Beaufret asupra unei modalități de transpunere a lui *Dasein* în limba franceză (v. scrisoarea lui Heidegger către Beaufret din 23 noiembrie 1945, apărută în *Lettre sur l'humanisme*, Paris, Aubier, 1964, pp. 180–184), Heidegger însuși a indicat varianta *l'être-là*, pe care au preluat-o apoi toți traducătorii francezi (de asemenea englezii: *There-being*), cu excepția lui Beaufret, care trece termenul *Dasein* în rândul conceptelor intraductibile ale filozofiei (ca *logos*) și propune utilizarea lui ca atare, după o prealabilă explicitare a sensului. („— Cum traduceți *Dasein*?, mă întreabă într-o zi marele elenist Wolfgang Schadewaldt, autorul celei mai extraordinare traduceri a *Odiseei*, din toate pe care le cunosc. — Nu îl traduc deloc, am răspuns. — Așa e, m-a aprobat el, există cuvinte de netradus, ca *Tao* sau *logos*, de pildă." v. LE BUHAN și DE RUBERCY, 1974, p. 39.)

Dasein, care până la Heidegger avea în filozofie sensul de „existență ca atare, pierde aici orice legătură cu utilizarea lui tradițională, devenind un termen-cheie pentru gândirea heideggeriană. *Dasein* trebuie înțeles ca *Dasein*, dar traducerea cuvântului astfel descompus prin „ființa-aici" continuă să nu spună nimic. Sensul conceptului nu poate fi obținut decât prin traducerea *interpretării* lui *Da. Das Da*, „locul de deschidere", reprezintă sălașul adevărului ființei, locul privilegiat în care ființa este gândită și rostită în adevărul ei, deci locul unde ea apare ca ființă patentă, „dată pe față", care trece din închidere și ascundere (din latență) în *deschidere* și luminare. Acest loc al deschiderii ființei este *das Da*, iar *das Dasein* este, în consecință, ființa ajunsă în deschidere, în lumină, este ființa *patentă* ca opusă celei *latente*. În măsura în care *Da* trimite la spațiul deschis al lui *Lichtung* și la acel *Ek-* din *Ek-sistenz* – situarea în afară, în deschis – am tradus *das Da* cu „deschisul", iar *das Da-sein* cu „ființa-în-deschis". Această soluție își află de altfel o atestare în următorul fragment din scrisoarea amintită a lui Heidegger

către Beaufret: „*Da-sein* este un cuvânt-cheie al gândirii mele şi, tocmai de aceea, el deschide calea unor grave erori de interpretare. *Da-sein* nu înseamnă pentru mine «me voilà!» – «iată-mă-s!», ci, dacă îmi e permis să mă exprim într-o franceză pesemne imposibilă: *être le-là*. Iar *le-là* este tocmai: ἀλήθεια: starea de neascundere – *deschiderea* (subl. ns.)."

Nu este cazul ca *Dasein* să fie tradus cu „realitate umană", deoarece aceasta poate însemna foarte bine şi existenţa umană ca uitare a fiinţei, pe când *Dasein* este ipostaza privilegiată a omului care trăieşte în orizontul fiinţei şi în grija de a o gândi şi rosti adecvat. *Das Dasein* este deci omul proiectat de fiinţă pentru a avea grijă de fiinţă („omul ca păstor al fiinţei"), şi totodată fiinţa ajunsă – prin om – să se deschidă în gândire şi rostire (fiinţa adăpostită în limbă). Sau, cu fericita formulă a lui DERRIDA (1972, p. 151): „*Dasein*-ul, dacă *nu* este omul, *nu* este totuşi *altceva* decât omul."

Redăm în cele ce urmează unul dintre numeroasele locuri în care Heidegger pune problema adevărului pe linia lui *aletheia*: „Ἀλήθεια nu este, după cum lasă să se înţeleagă numele, o simplă stare de deschidere, ci starea de neascundere a ascunderii de sine (*Unverborgenheit des Sichverbergens*). De multă vreme, şi întotdeauna la fel, ἀλήθεια este tradus şi gândit în sensul desemnat îndeobşte prin cuvântul «adevăr».

Gândirea metafizicii nu cunoaşte adevărul decât ca pe o caracteristică a cunoaşterii. De aceea, pentru întreaga gândire de până acum, perspectiva pe care o propunem, şi anume că adevărul în sensul de ἀλήθεια reprezintă începutul esenţial al realităţii desemnate prin Φύσις, precum şi al zeilor şi oamenilor care îi aparţin acesteia – această perspectivă deci, este, din toate punctele de vedere, stranie. Şi totuşi, este bine şi hotărâtor să reţinem acest caracter ca fiind straniu şi să nu căutăm nici să respingem în chip pripit convingerea de până acum a metafizicii că ἀλήθεια este un simplu privilegiu al comportamentului cognitiv şi nici să ne grăbim să acceptăm că ἀλήθεια este trăsătura fundamentală a fiinţei însăşi. Faptul că adevărul este esenţa originară a fiinţei, adică originea însăşi, rămâne pentru

noi un lucru straniu şi trebuie să rămână astfel" (Heidegger, *Gesamtausgabe*, Bd. 55, p. 155).

Pentru concepţia heideggeriană privitoare la adevăr, a se vedea: TUGENDHAT, 1970, pp. 286–298; BIEMEL, 1973, pp. 61–98, 111–125 şi 125–142; BIRAULT, 1978, pp. 443–529; PÖGGELER, 1967, pp. 131–137.

6. Pentru problema raportului dintre colecţionare şi păstrarea operei în adevărul ei, a se vedea şi următorul text heideggerian:

„Întreaga păstrare (*Aufbewahren*) şi actul strângerii (*Sammeln*) prins în ea, înţeles în sens mai restrâns şi exterior de aducere-laolaltă (*Zusammenbringen*), se determină în exclusivitate pornind de la felul şi esenţialitatea a ceea ce trebuie păstrat şi adeverit (*das Zu-wahrende*). Ceea ce trebuie păstrat şi adeverit prin păstrarea operelor de artă se orientează către necesitatea esenţei artei sau către lipsa ei de necesitate – ambele având de la caz la caz un caracter ce ţine de Istorie – aşadar către revelarea, care la rândul ei implică Istoria, a însăşi esenţei artei. Esenţa artei rezidă în participarea la întemeierea şi construirea caracterului de Istorie al Istoriei (*Geschichtlichkeit der Geschichte*), prin modalitatea în care opera de artă pune în acţiune adevărul fiinţei (*wie das Kunstwerk die Wahrheit des Seins ins Werk setzt*). [...]

Trebuie să luăm seama la faptul că simpla strângere (*das bloße Sammeln*), aşa-numita activitate muzeală, nu este o adevărată strângere, dacă îi lipseşte acea strângere totalizatoare (*Gesammeltheit*) pe care omul ce aparţine Istoriei trebuie s-o întreprindă pentru a ajunge la strângerea laolaltă interioară (*die innere Versammlung*) şi la adeverirea (*Wahrung*) esenţei sale; aşadar, esenţa strângerii nu se epuizează nicidecum în acumularea pripit-strângătoare şi în expunerea operelor.

Să observăm în treacăt că gânditorii au devenit de la o vreme atenţi la faptul că strădania bolnăvicioasă de a colecţiona antichităţi se află într-o relaţie reciprocă aparte cu dezvoltarea mereu crescândă a tehnicii" (Heidegger, *Gesamtausgabe*, Bd. 55, pp. 290–291).

7. Izolată astfel, în lumea raporturilor istorice pe care ea însăşi le creează, opera de artă este proiectată de Heidegger într-o

stranie situație. Cum mai poate ea urca înspre noi, când ființa ei se află prinsă într-o lume care s-a închis? Dacă auto-suficiența operei (*Selbstgenügsamkeit*) este gândită în raport cu caracterul evenimențial al adevărului, atunci orice posibilitate de comunicare între operă și cei care nu fac parte din lumea propriilor ei raporturi este exclusă. Comentatorii au sesizat această dificultate. BOSSART, de pildă, scrie (1968, pp. 63–64): „...fiecare operă de artă rămâne unică, suficientă sieși și sesizabilă în interiorul lumii istorice care se constituie prin opera însăși. [...] Heidegger neagă faptul că o operă de artă poate deschide lumea istorică a altui popor într-o altă epocă, deoarece o lume este proiectul unui popor istoric anumit. [...] Astfel, o operă de artă deschide lumea în care ea se situează numai pentru publicul pentru care ea a fost din capul locului creată. Și deoarece fiecare operă de artă trebuie să fie înțeleasă în interiorul lumii sale istorice, arta trecutului este, pentru noi, pierdută." Aceeași dificultate este sugerată și de NWODO (1976, p. 72): „...lumea, așa cum este descrisă în *Originea operei de artă*, este lumea culturală, «atmosfera spirituală» a unui popor anumit, într-o epocă specifică. [...] Ea nu este niciodată o lume în general, nici pentru totdeauna. Templul grec diferă de bazilica romană, goticul este diferit de baroc, pentru că fiecare deschide o lume specifică. Lumea este o deschidere a viziunii asupra realității, proprie unui anumit popor, este deschiderea *sa* către ființă."

8. Comentatorii (RICHARDSON, 1967, pp. 406–407; JAEGER, 1968, pp. 143–144; NWODO, 1976, pp. 69–72) sunt de acord că pentru lămurirea acestui context trebuie să corelăm conceptul de „lume" din *Originea...* cu accepțiile pe care Heidegger i le dă în *Ființă și timp* și în lucrarea din 1929, *Despre esența temeiului*. Întrucât rezumă excelent lucrurile, vom cita *in extenso* comentariul lui Jaeger:

„«Lumea», în sensul în care Heidegger folosește acest cuvânt atunci când numește situația fundamentală a omului «ființă-în-lume», nu este nici mediul nostru înconjurător, nici suma obiectelor din realitatea exterioară. Lumea nu conține obiecte, ea este non-obiectuală. Vorbim despre «lumea americană» sau

despre «lumea lui Goethe», sau despre lumea Antichității, și avem mereu în vedere o lume individuală, non-obiectuală. Țăranca are și ea «o lume». Fiecare ființă umană are propria ei lume.

Pentru a înțelege concepția lui Heidegger despre lume trebuie să avem în vedere deosebirea dintre «realitatea existentă», *das Seiende* – în varianta noastră «ființarea», și «ființa realității existente» – ființa ființării, *das Sein des Seienden*. Omul există într-un asemenea chip încât el nu se transcende numai pe sine întru realizarea posibilităților sale, ci el transcende de asemenea, în ființa lor, lucrurile care îl înconjoară, astfel încât ele îi revelează ceea ce sunt ele. Ambele forme de transcendere sunt interdependente, una nu există fără cealaltă, ele reprezintă unul și același lucru. De pildă, atunci când e situată în lumea omului, o piatră nu este un simplu obiect dotat cu anumite dimensiuni, cu o anumită greutate, culoare, formă, structură etc. Atunci când mă aflu în pericol și vreau să mă apăr, piatra mi se revelează ca *fiind* o armă corespunzătoare. Sau ea mi se revelează ca *fiind* un material de construcție corespunzător sau ca *fiind* frumoasă. Obișnuim să spunem că depinde de situație ce anume *este* pentru mine o piatră. Această «situație» este în adevăr o parte din sfera posibilităților mele, de la care pornind îmi primesc arătat indicațiile, cât și realizarea lor. Această sferă a posibilităților mele este o sferă unitar inter-relată a *ființei*, adică toate lucrurile ce aparțin realității existente care îmi e mie cunoscută apar aici ca ceea ce *sunt*. Într-o sferă de existență care revelează pericolul, o piatră nu poate fi decât o armă. Iar revelarea pericolului nu este posibilă decât pe baza dezvăluirii unei sfere a ființei și mai largă, și așa mai departe, până ce atingem dezvăluirea întregii sfere cunoscute a realității existente ca ființă a ei. Această sferă a ființei, această țesătură unitară de relații este lumea și, ca atare, ea îmi revelează propriile mele posibilități, ea conține propriul meu destin. Fără această lume, eu nu aș fi capabil să reacționez la realitatea exterioară și să exist așa cum exist. «A avea o lume» sau «a-fi-în-lume» înseamnă, potrivit lui Heidegger, că omul există prin transcenderea realității existente, inclusiv a lui însuși, transcendere către ființa

care include posibilitatea ființei propriului său eu. Situația fundamentală de ființă a omului, acea ființă-în-lume a sa, este transcendența sa. Lumea este până într-atât unică, încât nu poți caracteriza felul ei de a acționa decât afirmând că ea acționează ca o lume (*welten*).

[...] Putem acum înțelege ce anume are Heidegger în vedere când spune, descriind templul grec, că el întrupează lumea unui popor istoric. Acest fapt revelează o caracteristică importantă a operei de artă. Opera de artă deschide o lume. Dacă luăm acum din nou în considerare descrierea picturii lui Van Gogh, recunoaștem că aceeași caracteristică era implicată și aici: perechea de încălțări reflectă lumea țărăncii."

Conceptul de „lume" nu trebuie înțeles unitar de-a lungul tuturor scrierilor lui Heidegger. În 1935, când a fost compusă *Originea...*, conceptul de „lume" mai purta amprenta din *Ființă și timp*. În schimb, „lumea" prezentă în scrierile din jurul lui 1950 (*Lucrul, Construire, locuire, gândire* sau *„...În chip poetic locuiește omul..."*) trebuie înțeleasă pe linia „tetradei" (*das Geviert*), legată, deci, de unitatea celor patru elemente – pământul, cerul, muritorii și divinii – și de jocul reciprocei lor oglindiri (v. și *Construire, locuire, gândire*, nota 4).

9. Așa cum vom vedea și în cazul termenilor *Herstellen / Herstellung*, Heidegger folosește aici bivalența semantică a cuvântului *Aufstellen / Aufstellung*, care înseamnă deopotrivă „expunere" și „înălțare" (a unui edificiu). În raport cu conceptul de „lume", termenul *Aufstellen / Aufstellung* rămâne să desemneze acțiunea evidențierii, pe care am redat-o prin „expunere".

10. Să observăm că prin *lumea* operei, arta capătă *o valoare transcendentală*. Ea nu este o experiență în rând cu altele, subordonabilă istoriei omului, ci *o premisă a experienței istorice*. Comentatorii au sesizat această semnificație transcendentală a artei în concepția lui Heidegger, subsumând-o problemei *necesității artei*, a cărei tradiție trebuie căutată în gândirea estetică a lui Hegel. Astfel, TAURECK (1972, p. 44) scrie: „Pentru om, arta devine un izvor al istoriei. În măsura în care omul există esențial istoric, arta reprezintă un *apriori* al său. Însă Heidegger

nu a făcut decât să afirme semnificaţia transcendentală a artei. Numai că această semnificaţie poate şi trebuie să fie pusă la îndoială. Într-adevăr, în virtutea cărui fapt urmează arta să deţină o preeminenţă în constituirea istoriei, înaintea politicii sau a religiei? Într-un alt pasaj al scrierii sale, Heidegger însuşi a afirmat că arta este doar *una* dintre modalităţile «punerii de sine în acţiune a adevărului», pe lângă (printre altele) politică şi filozofie. Însă dacă arta nu apare a fi decât una dintre modalităţile adevărului, atunci pe această situaţie nu se poate întemeia afirmarea necesităţii artei ca o constituantă a istoriei." Raportul dintre artă şi istorie reprezintă una dintre cele mai dificile probleme pe care le ridică gândirea lui Heidegger, şi el nu poate fi înţeles adecvat decât prin expunerea întregii concepţii heideggeriene despre istorie, cu începere de la *Fiinţă şi timp*.

Pentru sensul „istoriei" (*Geschichte*) la Heidegger şi al raportului cu „survenirea" (*Geschehen*), v. nota 4.

11. Heidegger foloseşte aici bivalenţa semantică a cuvântului *herstellen*, care înseamnă „a face", „a produce", dar şi „a aşeza aici", „a aduce în prim-plan", „a pune în faţă", „a pro-pune" (*her-stellen*).

12. Toţi comentatorii au observat – şi orice lector cât de superficial al scrierii lui Heidegger le va da dreptate – că, ajunsă în acest punct, gândirea lui Heidegger îşi obţine gradul ei maxim de stranietate. Ce legătură se poate stabili între natura însăşi a operei şi „pământ"? Ce caracteristică a pământului îl poate face pe acesta să intre în determinarea esenţială a operei de artă?

Conceptul de „lume" îşi avea, în economia *Dasein*-ului, justificarea lui firească; el era menit să delimiteze orizontul în care urma să se înscrie orice proiect al fiinţei umane. El avea, după cum s-a spus, „un sens antropologic neotestamentar" (GADAMER), iar istoria lui, am văzut, poate fi întreprinsă în cadrul gândirii lui Heidegger – ca istorie a unui concept fundamental – pornind chiar de la *Fiinţă şi timp*.

Dar conceptul de „pământ"? „Lucrul surprinzător era acum – şi observaţia îi aparţine unui autorizat cunoscător al

gândirii heideggeriene, lui GADAMER (1970, pp. 108–109) – că acest concept de lume își afla contra-termenul (*Gegenbegriff*) în conceptul de *pământ*. Căci în timp ce conceptul de lume, gândit ca acel ansamblu integrator în direcția căruia se desfășoară autointerpretarea umanului, își avea gradul său de evidență tocmai în măsura în care își lua ca punct de pornire autoînțelegerea existenței umane, conceptul de pământ avea rezonanța unei primitive vocabule de tip mistic sau gnostic, care putea să revendice drept de cetate cel mult în lumea poeziei. Era evident că Heidegger a preluat conceptul de pământ, pentru a-l transpune în propria sa filozofie, din poezia lui Hölderlin, de care se apropiase în acea perioadă cu o patimașă intensitate. Dar cu ce drept operase el această transpunere? *Dasein*-ul care se înțelege pe sine în ființa sa, această ființă-în-lume, acest punct radical și nou, care se află la originea oricărei întrebări transcendentale – cum să poată fi pus în relație ontologică cu un concept ca pământul?"

Ceea ce de fapt pune Gadamer aici în discuție este *demnitatea teoretică* a termenului de „pământ". Cum poate face el pereche cu un concept autentic, cu cel de „lume", care *cel puțin* în opera lui Heidegger avea tradiție teoretică? De la Empedocle și neoplatonici, și acolo încărcat de conotații mitice sau metaforice, pământul nu mai avusese curs pe piața gândirii filozofice.

„Dacă am putea vorbi în termenii esteticii tradiționale – dar tocmai pe aceștia îi contestă gândirea lui Heidegger –, am putea spune că opera de artă este pământ în măsura în care *exaltă* latura materială a operei (*Stoff*). Însă dacă «pământul» a venit să elimine această determinare tradițională a operei, este tocmai pentru că «materia», «materialul» nu poate surprinde maxima evidențiere exterioară a elementului care în esența lui ultimă rămâne veșnic ascuns. Materia, am văzut, este pentru estetica tradițională fie suport, infrastructură (*Unterbau*), fie un simplu semn (*Zeichen*) care urmează să se estompeze în forma semnificativă (*Bedeutung*) cu valoare de suprastructură (*Oberbau*), ea singură importantă și dominatoare

în cadrul operei. Într-adevăr, a rămâne la nivelul acestui *Stoff* înseamnă a înțelege opera pe latura ei de uzură. Numai că, în operă, materia nu rămâne niciodată materie, ea nu se mistuie – precum în cazul ustensilului – într-o mai înaltă funcționalitate. În operă, și numai în operă, materia devine pământ, este adică *exaltată* și nu estompată" (LIICEANU, 1981, p. 218).

Pentru sensul final al relației „pământ–lume" și al locului pe care-l ocupă „pământul" în cadrul acestei relații, v. de asemenea *ibid.*, pp. 221–222: „La capătul acestei analize ne apare limpede că scoaterea operei de sub incidența relației «materie–formă» avea la Heidegger un scop precis: scena teoretică pe care se petrecea interpretarea operei trebuia eliberată, pentru a fi ocupată de cuplul teoretic «pământ–lume». Ce s-a obținut prin această substituție terminologică?

În locul unor concepte explicative abstracte, opera de artă este trecută sub specia unor concepte sugestive de tip intuitiv. În alegerea acestor termeni cu certe conotații mitico-poetice se face simțită, o dată mai mult, aversiunea lui Heidegger față de toată linia tehnică a istoriei occidentale a filozofiei. Ruptura cu metafizica tradițională avea ca efect secundar o remodelare a limbajului gândirii. Această obsesie a reconstrucției verbale se face resimțită în orice scriere a lui Heidegger. Ce ne mai pot spune, uzate până la refuz, cuvinte ca «realitate», «substanță», «existență», «cauză», «materie», «formă»? Ieșirea din perimetrul acestor concepte care și-au pierdut memoria unei apartenențe la propria lor origine se va face, firește, fie prin recursul la examenul etimologic, fie prin apel la «trunchiul învecinat» al gândirii, care e poezia, gândită la rândul ei originar, ca «rostire esențială» (*Sage*).

S-ar părea că pe această ultimă cale s-a născut termenul de «pământ», menit, prin forța sa intuitivă neuzată, să reînvioreze reflecția asupra operei de artă.

«Pământul» din *Originea...* se naște la interferența a două linii de semnificații. Pe de o parte, am văzut, el este termenul generic (aproape un simbol) pentru componenta materială a operei care face imposibilă orice tentativă de pătrundere

în ea. Dar pământul *apare*; în operă, metalul, piatra, lemnul, sunetul, cuvântul *apar*; refuzul şi retragerea sunt ale interiorităţii, nu ale exteriorităţii lor. Pământul preia astfel, într-o primă semnificaţie, toată feeria exteriorităţii mute care trădează un mister interior. Acest mister al pământului care e celebrat în orice mit agrar, această faţă ascunsă a interiorităţii care e capabilă să retragă totul în ea, pentru a izbucni apoi din nou într-un delir de forme (*Andrang*, spune Heidegger, «năvalnică pornire»), este adevăratul mister al operei, singurul mereu actual şi diferit de acela în care opera se închide, odată cu închiderea lumii, în propriul ei trecut. Orice operă mare trebuie să-l facă pe spectatorul ei să-i simtă sufletul de pământ: sufletul metalului, al lemnului, sufletul sunetului sau al cuvântului. Ceea ce Heidegger aduce aici, în interpretarea operei, prin «pământ», este trecerea de la opacitatea materialului şi a corporalităţii la misterul lor. Orice opacitate este o închidere brutală, este suprafaţa rezistentă care nu ascunde nimic. Misterul, în schimb, este o închidere plină de promisiuni, de vreme ce în orice mister se află chemarea unui început de drum. Misterul e locul de unde orice cunoaştere poate începe; în orice mister există o şansă de parţială deschidere a lui. Iată de ce orice corporalitate care participă la operă îşi dobândeşte sufletul ei de pământ şi, din opacă, devine misterioasă. Şi iată de ce, prin latura ei de pământ, opera se închide în propriul ei semn de întrebare şi niciodată într-un răspuns definitiv."

13. Heidegger însuşi explică, în *Sfârşitul filozofiei şi sarcina gândirii*, termenul de *Lichtung*, care joacă un rol privilegiat în interiorul gândirii sale despre fiinţă şi despre adevăr ca neascundere.

„Luminişul pădurii (*Waldlichtung*) este numit *Lichtung* prin contrast cu desişul întunecat al pădurii, care în germana mai veche poartă numele de *Dickung*. Substantivul *Lichtung* trimite la verbul *lichten* («a lumina»). Adjectivul *licht* este acelaşi cuvânt ca *leicht* («uşor»). *Etwas lichten* înseamnă: a face ca ceva să fie uşor, liber şi deschis, de pildă a elibera un loc în pădure, prin tăierea copacilor. Spaţiul liber care apare astfel

este «luminişul» (*Lichtung*). *Das Lichte*, în sensul de spaţiu liber şi deschis, nu are nimic în comun, nici din punctul de vedere al cuvântului, nici din punctul de vedere al lucrului avut în vedere, cu adjectivul *licht*, care înseamnă «limpede» sau «luminos». E nevoie, în acest punct, de o sporită atenţie pentru a înţelege cum trebuie concepută deosebirea dintre *Lichtung* («luminiş») şi *Licht* («lumină»). Totuşi, posibilitatea unei legături efective între cele două lucruri rămâne valabilă. Lumina poate, într-adevăr, să pătrundă în «luminiş», în deschisul său, şi să facă ca acolo să se joace jocul dintre luminozitate şi întuneric. Dar nu lumina este aceea care creează «luminişul»; dimpotrivă, tocmai aceasta, lumina, e cea care presupune deja luminişul. De altfel, deschiderea-luminatoare, adică deschisul, nu reprezintă un spaţiu liber doar pentru luminozitate şi întuneric, ci şi pentru sunetul ce răsună şi se pierde, pentru vocea care se înalţă şi tace. *Lichtung* este deschisul pentru orice prezenţă şi absenţă" (*Zur Sache des Denkens / Despre miza gândirii*, p. [72]).

Aceasta este deci comentariul lui Heidegger. Dacă privim acum dicţionarul etimologic, constatăm într-adevăr că verbul *lichten*, care este atestat din secolul XVII, este folosit în limbajul marinăresc pentru a desemna ridicarea ancorei, dar de asemenea şi pentru „a descărca o corabie" , deci „a uşura", verbul *lichten* corespunzând astfel lui *leichten*, care în germana literară înseamnă tocmai „a uşura". În schimb *Lichtung* (secolul XVIII), ne spune dicţionarul, este legat de *lichten* care, tot în secolul XVII, a apărut, independent de *lichten* de mai sus, ca derivat verbal al adjectivului *licht*, „luminos"; acest *lichten* nu spune deci altceva decât *hell machen*, „a face luminos". *Lichtung* înseamnă aşadar „luminiş".

Să observăm că în raport cu această situaţie, Heidegger a apropiat totuşi *Lichtung* de *etwas lichten* („a uşura ceva"), şi pe această linie a ajuns la „deschidere". Relaţia primordială a lui *Lichtung* cu *lichten* („a face luminos") este estompată, chiar dacă Heidegger recunoaşte că posibilitatea unei legături efective între *Lichtung* şi *Licht* continuă să existe; însă

primordială este *deschiderea*, și nu *luminarea*. POGGELER (1977, p. 41) afirmă explicit acest lucru: „Este drept că *Lichtung* nu este gândită dinspre o metafizică a luminii, ci plecând de la starea de deschidere (*Offenheit*) a unui luminiș (*Waldlichtung*) care se deschide în desișul pădurii."

Rezultă, oricum, din toate acestea că echivalarea lui *Lichtung* cu „cercul de lumină" sau „luminarea" (v. varianta românească la *Scrisoarea despre „umanism"* în *Secolul XX*, nr. 7–8–9, 1980) trebuie înlocuită – în pofida apropierii reale între *Lichtung* și *Licht* – cu „locul de deschidere". În aceeași măsură trebuie amendată și afirmația făcută în notele de comentariu la varianta românească a *Scrisorii*, afirmație potrivit căreia, pe linia lui *Lichtung*, ființa trebuie înțeleasă la Heidegger ca o „împlinire în lumină" sau ca o „temporară fixare hieratică în lumină". *Lichtung* este deschiderea din interiorul căreia ființa apare în nedeterminarea clarobscurului, deci într-o simultană dezvăluire și ascundere. A se vedea în acest sens și BIRAULT (1978, p. 475): „Ceea ce numim «lumina ființei» este, în realitate, un luminiș plin de umbră: o degajare a dimensiunii necesare pentru prezența tuturor lucrurilor existente. [...] *Das Licht* este lumina, *die Lichtung* este luminarea care deschide sau eliberează acest deschis în interiorul căruia întreaga ființare se arată «à decouvert». Umbra și lumina, clarul și obscurul, dar de asemenea tăcerea și vorbirea și, în sfârșit, orice prezență și orice absență joacă în luminișul ființei..."

14. Pentru sensul lui *Fügung*, pe care l-am redat prin „rostuire", a se vedea explicația lui Heidegger în *Heraclit* (*Gesamtausgabe*, Bd. 55, p. 160): „Cuvântul grecesc pentru „rostuire" este ἁρμονία. Când auzim acest cuvânt, ne gândim neîntârziat la rostuirea sunetelor și concepem armonia ca pe o con-sonanță. Dar aspectul esențial al acelei ἁρμονία nu este sfera sunetelor și a răsunetului, ci ἁρμός, rostul, adică acel ceva în care un lucru se potrivește cu altul, acel ceva în care ambele se rostuiesc într-un rost în așa fel încât există o rostuire."

15. „Dar de ce devine tocmai arta firul conducător al unei interogații care vizează sûrvenirea adevărului? De ce tocmai arta,

ca acea survenire a adevărului care strânge laolaltă în temple, tragedii și imnuri pe divini și pe muritori, deschisul orizontului sau al cerului și închiderea în sine a pământului? De ce tocmai arta care strânge toate acestea laolaltă în lumea înțeleasă ca tetradă? De ce nu devin fir conducător o natură mereu neschimbată (Becker) sau «drumul regal al eticii» (Levinas), sau istoria și, în cadrul ei, mai ales munca, înțeleasă ca producere de sine a omului? Heidegger caută să lămurească faptul că survenirea adevărului în artă ne înfățișează o trăsătură a adevărului care este hotărâtoare pentru cunoașterea acestuia: orice operă de artă importantă se arată a fi inepuizabilă, ea lasă să se vadă adevărul ca o survenire care totodată se retrage fără încetare în inepuizabilul său. Dar astăzi arta nu există decât ca artă în epoca tehnicii; lumea ca *Geviert* (v. *Construire, locuire, gândire*, nota 4) nu se arată decât împreună cu lumea ca *Gestell* (POGGELER, 1970, pp. 46–47) (v. *Întrebarea privitoare la tehnică*, nota 7).

16. Pentru raportul dintre *adevăr* și *ne-adevăr*, v. *Despre esența adevărului*, § 7: *Ne-adevărul ca rătăcire* (Martin Heidegger, *Repere pe drumul gândirii*, Ed. Politică, 1988, p. [196]).
17. Heidegger exploatează aici bivalența semantică a cuvântului *Riß*, care trebuie gândit simultan, pe tot parcursul textului, ca „sciziune" și „traseu", de fapt ca „sciziune-traseu". În funcție de context, una din cele două semnificații devine preponderentă.
18. Acest termen, pe care l-am redat, destul de aproximativ, prin „com-punere", semnifică, prin intermediul prefixului totalizator *Ge-*, *suma* sensurilor pe care le poate primi în compuși radicalul *stell*.
19. În cazul majorității conceptelor heideggeriene, traducătorul trebuie să execute în același timp două operații care, de cele mai multe ori, se exclud: cuvântul nu este niciodată izolat în semnificația lui curentă, ci participă constant la semantismul familiei mai vaste din care face parte. Pe lângă sensul particular, trebuie deci preluată și această memorie a întregului pe care cuvântul, ca parte, o păstrează intactă. *Die Bewahrenden* este un bun exemplu în acest sens. A-l traduce cu „păstrătorii",

aşa cum îl redă orice dicţionar şi cum îl resimte şi orice vorbitor de limbă germană, înseamnă a rata semantismul – implicat depotrivă în el – al lui *wahr-*, pe care Heidegger îl are explicit în vedere, de vreme ce *die Bewahrenden* sunt „păstrătorii adevărului (*Wahrheit*) operei". A traduce cu „adeveritorii" înseamnă să satisfaci valenţa prin care cuvântul participă la trunchiul comun al radicalului *wahr-*, însă astfel valenţa specifică – „păstrător" – rămâne descoperită. Soluţia completă, posibilă în acest caz, dar lipsită de eleganţă, este „păstrătorii-adeveritori".

Cât priveşte conţinutul conceptului de *Bewahrenden*, trebuie precizat că „păstrătorii-adeveritori" se identifică cu marii creatori, deoarece ei sunt cei care „pun în acţiune" adevărul în opera de artă.

10. „Această lăsare-de-a-fi este ceea ce *Fiinţă şi timp* numea *die Entschlossenheit*, stare de hotărâre, şi ceea ce scrierile mai recente numesc *Gelassenheit*. În ambele cazuri este vorba de o anumită dezvăluire, de o anumită descoperire, de o anumită deschidere. [...] Voinţa la care se face referire îşi are rădăcina în încuviinţarea şi consimţământul pe care le pune în joc lăsarea-de-a-fi. *Entschlossenheit* nu trebuie gândit pornind de la formele tradiţionale ale voinţei; trebuie, dimpotrivă, să gândim aceste forme pornind de la *Entschlossenheit*, cu scopul de a elabora o *teorie nonvoluntaristă a voinţei*. Într-un sens, care nu este acela al lui Nietzsche, să spunem că voinţa *eliberează*. Ea nu este nici liberă, nici neliberă, ci eliberatoare, şi iată de ce ea ne livrează fiinţarea după ce a eliberat-o pe aceasta pentru propriul ei adevăr. Voinţa originară nu schimbă nimic, nu face nimic, nu acţionează. Întocmai precum lăsarea-de-a-fi din sânul căreia creşte, voinţa deschide şi descoperă; livrează şi eliberează. În acest sens, şi numai în acest sens, voinţa *este* libertate" (BIRAULT, 1978, pp. 520–521).

ÎNTREBAREA PRIVITOARE LA TEHNICĂ

În cele ce urmează *ne întrebăm* asupra tehnicii. A întreba înseamnă a te strădui să croieşti o cale. Iată de ce se cuvine ca, înainte de orice, să luăm aminte la această cale şi nu să ne împiedicăm de câte o propoziţie sau de câte un nume. Calea este o cale a gândirii. Toate căile gândirii ne poartă, mai mult sau mai puţin explicit şi într-un chip care nu este cel obişnuit, prin limbă. *Tehnica* este aceea asupra căreia stăruie întrebarea noastră, şi am dori ca în felul acesta să pregătim o relaţie liberă cu ea. Relaţia este liberă dacă deschide existenţa noastră către esenţa tehnicii. Aşezându-ne la nivelul acestei esenţe, avem putinţa de a surprinde tehnicul în limitarea lui.

Tehnica nu este totuna cu esenţa tehnicii. Dacă vrem să căutăm esenţa unui arbore, trebuie să înţelegem că acel ceva care se manifestă în fiecare arbore ca atare nu este, la rândul său, un arbore pe care îl poţi afla printre ceilalţi arbori.

Tot astfel, nici esenţa tehnicii nu este cătuşi de puţin ceva de ordinul tehnicului. Nu vom cunoaşte de aceea niciodată relaţia pe care o avem cu esenţa tehnicii atâta vreme cât ne reprezentăm şi practicăm numai tehnicul, atâta vreme cât nu facem decât să-l acceptăm sau să-l evităm.[1] Rămânem mereu într-o relatie neliberă cu tehnica.

fără scăpare prinşi de ea, fie că o afirmăm din toată inima sau că o contestăm. Însă ne livrăm tehnicii în chipul cel mai nefast atunci când o considerăm drept ceva neutru: căci această reprezentare, ce are astăzi precădere, ne face să fim pe de-a-ntregul orbi faţă de esenţa tehnicii.

Din vremurile cele mai vechi suntem învăţaţi că esenţa a ceva e considerată *ceea* ce este acel ceva. Ne întrebăm asupra tehnicii, arunci când întrebăm ce este tehnica. Toată lumea cunoaşte cele două răspunsuri care se dau la întrebarea noastră. Unul dintre ele spune: tehnica este un mijloc pus în slujba anumitor scopuri. Celălalt spune: tehnica este o activitate a omului. Ambele determinări ale tehnicii constituie de fapt un tot. Căci a fixa scopuri, a realiza mijloace pentru aceasta şi a le utiliza reprezintă o activitate umană. Confecţionarea şi utilizarea ustensilelor, a aparatelor şi a maşinilor, apoi chiar aceste produse confecţionate şi utilizate şi, în sfârşit, necesităţile şi scopurile cărora le slujesc ele – toate acestea ţin de ceea ce este tehnica. Ansamblul acestor modalităţi de rânduire este tehnica. Ea însăşi este o modalitate de rânduire, un *instrumentum*, cum se spune în latină.

Reprezentarea curentă despre tehnică, potrivit căreia tehnica este un mijloc şi o activitate umană, poate fi de aceea numită: definiţia instrumentală şi antropologică a tehnicii.

Cine ar putea să conteste că ea esre corectă? Această definiţie se orientează în mod evident după ceea ce avem in faţa ochilor atunci când vorbim despre tehnică. Definiţia instrumentală a tehnicii este atât de uimitor de corectă, încât ea se potriveşte până şi tehnicii moderne, despte care se afirmă, de altfel cu o anumită îndreptăţire, că, în raport cu tehnica meşteşugărească mai veche, este cu totul

altceva, şi, de aceea, ceva nou. Căci chiar şi o centrală electrică, cu turbinele şi generatoarele ei, este un mijloc confecţionat de om în vederea unui scop fixat de om. Chiar şi avionul cu reacţie, chiar şi generatorul de înaltă frecvenţă reprezintă mijloace în vederea unor scopuri. Firește, o staţie radar este mai puţin simplă decât o giruetă. Firește, confecţionarea unui generator de înaltă frecvenţă necesită conjugarea diferitor procese tehnologice utilizate în producţia tehnico-industrială. Firește, un joagăr din cine ştie ce vale pierdută a Pădurii Negre este o unealtă primitivă, în comparaţie cu o centrală electrică de pe Rin.

Este deci corect să spui că şi tehnica modernă este un mijloc în vederea unor scopuri. Tocmai de aceea, reprezentarea instrumentală pe care-o avem despre tehnică
[7] determină orice strădanie de a-l aduce pe om într-o bună raportare faţă de tehnică. Totul depinde de mânuirea în chip adecvat a tehnicii înţeleasă ca mijloc. Ceea ce se urmăreşte este „înstăpânirea spirituală" asupra tehnicii. Se urmăreşte dominarea ei. Voinţa de a o stăpâni devine cu atât mai imperioasă, cu cât tehnica ameninţă mai mult să scape de sub dominaţia omului.

Dacă presupunem însă că tehnica nu este un simplu mijloc, ce se întâmplă atunci cu voinţa de a o domina? Dar oare n-am spus chiar adineaori că definiţia instrumentală a tehnicii este corectă? Desigur. Prin ceea ce este corect, se înregistrează de fiecare dată un aspect exact în legătură cu lucrul avut în vedere. Însă nu înseamnă că, în măsura în care e corectă, această constatare trebuie să ajungă şi la dezvăluirea esenţei lucrului la care se referă. Numai acolo unde survine o asemenea dezvăluire se iveşte ceea ce e adevărat. Iată şi motivul pentru care ceea ce nu e decât corect (*das Richtige*) nu este încă ceea ce e adevărat

(*das Wahre*). Abia acesta din urmă ne aduce într-o relaţie liberă cu acel lucru care ne priveşte nemijlocit, pornind chiar de la esenţa lui. De aceea, definiţia instrumentală a tehnicii, cu toate că este corectă, nu ne arată încă esenţa tehnicii. Pentru a putea ajunge la aceasta, sau măcar în preajma ei, trebuie să căutăm ceea ce este adevărat străbătând şi depăşind ceea ce este corect. Trebuie să ne punem întrebarea: care este natura instrumentalului? La ce anume ne gândim când spunem „un mijloc" şi „un scop"? Un mijloc este acel ceva cu ajutorul căruia un lucru este efectuat şi astfel realizat. Ceea ce are drept urmare un efect poartă numele de cauză. Însă nu numai acel ceva prin intermediul căruia este efectuat un altul este cauză. Scopul pe potriva căruia este determinat felul mijloacelor trece, la rândul său, drept cauză. Acolo unde se urmăresc scopuri şi sunt folosite mijloace, acolo unde domneşte instrumentalul – acolo se întinde imperiul cauzalităţii.

De sute de ani filozofia ne învaţă că există patru tipuri de cauze: 1. *causa materialis*, materialul, materia din care este confecţionată, de pildă, o cupă de argint; 2. *causa formalis*, forma, întruchiparea pe care o îmbracă materialul; 3. *causa finalis*, scopul, de pildă ritualul sacrificial prin care este definită, potrivit materiei şi formei, cupa în funcţionaliratea ei; 4. *causa efficiens*, aceea care produce efectul – cupa reală terminată –, deci meşterul argintar. Ce anume se înţelege prin tehnică, atunci când ea e reprezentată ca mijloc, se dezvăluie în momentul în care desprindem caracterul instrumental din această împătrită cauzalitate.

Însă cum oare să facem acest lucru dacă, în ceea ce este ea, cauzalitatea se învăluie la rându-i în obscuritate? Ce-i drept, de sute de ani totul se petrece ca şi când învăţătura despre cele patru cauze ar fi, asemeni unui adevăr

absolut, căzută chiar din cer. Dar poate că între timp a venit momentul să întrebăm: de ce există tocmai *patru* cauze? Şi în raport cu acestea patru amintite, ce înseamnă de fapt „cauză"? Din ce sursă anume se determină caracterul de cauză al celor patru cauze într-un chip atât de unitar, încât ele sunt aşa de strâns legate laolaltă?

Câtă vreme nu ne confruntăm cu aceste întrebări, cauzalitatea, şi odată cu ea instrumentalul, iar prin acesta definiţia curentă a tehnicii rămân obscure şi lipsite de temei.

Se obişnuieşte de multă vreme să se reprezinte cauza drept ceea ce produce un efect (*als das Bewirkende*). În acest caz, efectuare (*Wirken*) înseamnă: a obţine rezultate, efecte. *Causa efficiens*, una dintre cele patru cauze, determină într-un chip hotărâtor întreaga sferă a cauzalităţii. Lucrurile merg până acolo încât *causa finalis*, finalitatea, nu mai este deloc considerată ca ţinând de cauzalitate. *Causa, casus* este legată de verbul *cadere*, „a cădea" (*fallen*) şi semnifică acel lucru care provoacă un efect astfel încât ceva, împlinindu-se, se întâmplă într-un chip sau altul (*ausfallen*). Doctrina celor patru cauze provine de la Aristotel. Cu toate acestea, ceea ce epocile ulterioare caută la greci sub numele de „cauzalitate" şi în modul în care este ea reprezentată nu are – în domeniul gândirii greceşti şi pentru această gândire – absolut nimic de-a face cu efectuarea şi producerea unui efect. Ceea ce noi numim *Ursache*, iar romanii *causa*, se spune la greci αἴτιον, adică ceea ce este răspunzător de un alt lucru (*verschuldet*). Cele patru cauze sunt modurile, laolaltă aparţinătoare, ale faptului de a fi răspunzător pentru ceva. Un exemplu va fi în această privinţă lămuritor.

Argintul este cel din care e confecţionată cupa de argint. El este, ca această materie (ὕλη), co-responsabil (*mitschuld*)

pentru cupă. Aceasta îi datorează argintului materia din care ea este confecţionată, adică ea îi este îndatorată (*schuldet*). Însă cupa sacrificială nu rămâne îndatorată numai argintului. În calitatea ei de cupă, ceea ce e datorat argintului apare sub aspectul de cupă şi nu sub acela de agrafă sau inel. Cupa sacrificială este în acelaşi timp îndatorată aspectului (εἶδος) care este propriu faptului de a fi cupă în genere (*das Schalenhafte*). Argintul în care se întrupează aspectul de cupă, precum şi aspectul sub care se înfăţişează ceea ce este de argint sunt ambele, în felul lor, co-responsabile pentru cupa sacrificială.

Dar responsabilitatea pentru cupă revine, înainte de toate, unui al treilea factor. Este vorba de cel care, din capul locului, înscrie (*eingrenzen*) cupa în sfera sfinţirii şi a ofrandei. În felul acesta, cupa este hotărnicită (*umgrenzen*) ca fiind o cupă sacrificială. Ceea ce hotărniceşte (*das Umgrenzende*) încheie un lucru. Cu această încheiere lucrul nu se sfârşeşte, ci, pornind de la această încheiere, el începe să fie lucrul care va fi îndată după producerea sa. Ceea ce încheie, ceea ce, în acest sens, desăvârşeşte se cheamă în greceşte τέλος, care prea adesea este tradus prin „ţel" şi „scop", fiind astfel greşit interpretat. Τέλος-ul este răspunzător pentru acel ceva care este co-responsabil – sub forma materiei şi a aspectului – de cupa sacrificială.

În sfârşit, de existenţa şi aflarea la îndemână a cupei sacrificiale terminate mai este co-responsabil şi un al patrulea factor: meşterul argintar. Dar nicidecum prin aceea că, efectuând, el efectuează cupa terminată drept efect al unei faceri; deci nicidecum drept *causa efficiens*.

Doctrina lui Aristotel nu cunoaşte cauza pe care am denumit-o astfel şi nici nu foloseşte un termen grecesc corespunzător.

Meşterul argintar chibzuieşte ce are de făcut şi strânge laolaltă cele trei moduri amintite ale faptului de a fi răspunzător de ceva. „A chibzui strângând laolaltă" se spune în greacă λέγειν, λόγος. Verbul acesta rezidă în ἀποφαίνεσθαι, „a scoate la iveală". Argintarul este co-responsabil ca fiind cel de la care pornind înfăptuirea şi stărnirea întru sine a cupei îşi capătă şi îşi păstrează prima lor ivire. Cele trei moduri ale faptului de a fi răspunzător menţionate mai înainte datorează chibzuirii argintarului faptul că (şi felul în care) ele apar şi sunt puse în joc pentru producerea cupei
[10] sacrificiale. În cupa sacrificială existentă şi aflată la îndemână se manifestă, aşadar, patru moduri ale faptului-de-a-fi-răspunzător. Deosebite unele de altele, ele constituie totuşi o unitate. Ce anume le uneşte mai înainte de orice? În ce spaţiu anume se petrece interacţiunea celor patru moduri ale faptului de a fi răspunzător? De unde provine unitatea celor patru cauze? În fond, ce vrea să spună, atunci când e gândit în greceşte, „faptul-de-a-fi-răspunzător"?

Noi, cei de astăzi, suntem prea lesne tentaţi să înţelegem „faptul-de-a-fi-răspunzător" fie pe linie morală, ca fiind vorba de o greşeală, fie să-l interpretăm ca pe un mod de efectuare. În ambele cazuri ne blocăm accesul spre sensul iniţial a ceea ce mai târziu a primit numele de „cauzalitate". Atâta vreme cât această cale rămâne închisă, noi nu putem sesiza ce este de fapt caracterul instrumental care rezidă în cauzal.

Pentru a ne feri de asemenea interpretări eronate ale faptului-de-a-fi-răspunzător, vom clarifica cele patru moduri ale sale pornind de la rezultatul de care sunt ele răspunzătoare. Potrivit exemplului nostru, ele sunt răspunzătoare de faptul că această cupă de argint stă în faţă şi la îndemână noastră, fiind un instrument sacrificial. A sta în faţă

şi la îndemână (ὑποκεῖσθαι) caracterizează prezenţa unui lucru prezent (*das Anwesen des Anwesenden*)[2]. Cele patru moduri ale faptului-de-a-fi-răspunzător aduc un lucru către ivirea sa. Ele fac ca acel lucru să atingă treapta fiinţei-ajunse-în-propria-ei-prezenţă (*An-wesen*). Ele îl eliberează într-acolo şi îl lasă să ajungă (*anlassen*) în deplina sa venire (*Ankunft*). Faptul-de-a-fi-răspunzător are drept trăsătură fundamentală această lăsare în venire (*An-lassen in die Ankunft*). În sensul unei asemenea lăsări în venire, faptul de a fi răspunzător este acţiunea-de-a-face-să-vină (*Ver-an-lassen*)[3]. Având în vedere ceea ce au gândit grecii în faptul-de-a-fi-răspunzător, adică αἰτία, noi conferim acum cuvântului *ver-an-lassen* un sens mai larg, aşa încât acest cuvânt denumeşte esenţa cauzalităţii gândite în manieră greacă. Semnificaţia curentă şi mai restrânsă a cuvântului *Veranlassung* nu spune în schimb decât „impuls" şi „declanşare", desemnând un fel de cauză secundară în totalitatea cauzalităţii.

În ce spaţiu anume se petrece însă interacţiunea celor patru moduri ale „faptului-de-a-face-să-vină"? Ele lasă să ajungă la prezenţă ceea ce nu este încă prezent. Prin urmare, toate patru moduri sunt unitar dominate de o aducere (*Bringen*) care face să apară ceea ce urmează să ajungă la prezenţă. Ce este această „aducere" ne spune Platon într-o propoziţie din *Symposion* (205 b): ἡ γάρ τοι ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὂν ἰόντι ὁτῳοῦν αἰτία πᾶσά ἐστι ποίησις. „Orice acţiune de a face să vină, privitoare la oricare lucru care trece din ceea ce nu este prezent avansând în prezenţă este ποίησις, este pro-ducere (*Her-vor-bringen*)." Totul rezidă în aceea că noi trebuie să gândim producerea în întreaga ei amploare şi totodată în sensul grecilor. Pro-ducere, ποίησις, nu este doar o confecţionare de

tip artizanal şi nici doar actul artistico-poetic care aduce la înfăţişare şi imagine. Φύσις, deschiderea care se realizează pornind de la sine, este, la rândul ei, o pro-ducere, este ποίησις. Φύσις este chiar ποίησις în cel mai înalt sens. Căci ceea ce urmează să ajungă la prezenţă φύσει îşi are declanşarea pro-ducerii în sine însuşi (ἐν ἑαυτῷ), de pildă chipul în care înfloreşte o floare. Dimpotrivă, ceea ce este pro-dus pe o cale artizanală sau artistică, cupa de argint de pildă, nu îşi are declanşarea pro-ducerii în sine însăşi, ci într-un altul (ἐν ἄλλῳ), în meşter şi în artist.

Modalităţile acţiunii-de-a-face-să-vină – cele patru cauze – se desfăşoară aşadar în cadrul pro-ducerii. Prin această pro-ducere îşi face de fiecare dată apariţia atât ceea ce creşte în natură, cât şi ceea ce a fost făurit de meşter şi artist.

Însă cum se petrece pro-ducerea, fie că e vorba de natură, de opera meşteşugarului sau de aceea a artistului? Ce este pro-ducerea în care intră în joc împătrita modalitate a acţiunii-de-a-face-să-vină? Acţiunea-de-a-face-să-vină priveşte prezenţa a ceea ce, de fiecare dată, îşi face apariţia în pro-ducere. Pornind de la starea de ascundere, pro-ducerea aduce în prim-plan (*vorbringen*) în starea de neascundere. Pro-ducerea are loc doar în măsura în care ceva ascuns vine în neascuns. Această venire rezidă şi se face simţită în ceea ce numim scoatere din ascundere (*Entbergen*). Pentru acest cuvânt, grecii îl au pe ἀλήθεια. Romanii îl traduc prin *veritas*. Noi spunem *Wahrheit* şi înţelegem îndeobşte acest cuvânt drept „corectitudine a reprezentării".[4]

Unde ne-am rătăcit? Ne punem întrebarea privitoare la problema tehnicii şi iată-ne ajunşi la ἀλήθεια, la scoaterea din ascundere. Ce are de-a face esenţa tehnicii cu

scoaterea din ascundere? Răspundem: totul. Căci orice producere îşi are temeiul în scoaterea din ascundere. Dar această pro-ducere strânge laolaltă cele patru modalităţi ale acţiunii-de-a-face-să-vină – cauzalitatea – şi le domină. De domeniul acţiunii-de-a-face-să-vină ţin scopul şi mijloacele, de domeniul ei ţine instrumentalul. Ea trece drept trăsătura principală a tehnicii. Dacă ne punem într-un chip nepripit întrebarea ce este de fapt tehnica reprezentată ca mijloc, atunci ajungem la scoaterea din ascundere. În aceasta rezidă posibilitatea oricărei confecţionări producătoare.

Tehnica nu este, aşadar, un simplu mijloc. Tehnica este o modalitate a scoaterii din ascundere. Dacă luăm aminte la aceasta, atunci ni se deschide un cu totul alt domeniu pentru esenţa tehnicii. Este vorba de domeniul scoaterii din ascundere, adică al adevărului (*Wahr-heit*).

Această perspectivă ne dă de gândit. Ea trebuie să ne dea de gândit şi trebuie s-o facă atât de multă vreme şi atât de insistent, încât să ne hotărâm odată să luăm în serios această întrebare simplă: oare ce spune cuvântul „tehnică"? Cuvântul îşi are obârşia în limba greacă. Τεχνικόν semnifică ceea ce ţine de τέχνη. Privitor la semnificaţia acestui ultim cuvânt, trebuie să luăm seama la două aspecte. Pe de o parte, τέχνη nu este doar numele pentru activitatea şi abilitatea meşteşugărească, ci şi pentru marea artă şi pentru artele numite „frumoase". Τέχνη ţine de pro-ducere, de ποίησις; ea este ceva „poietic".

Celălalt aspect care trebuie avut în vedere, când e vorba de cuvântul τέχνη, are o şi mai mare importanţă. Încă de timpuriu şi până în vremea lui Platon, cuvântul τέχνη se însoţeşte cu cuvântul ἐπιστήμη. Ambele sunt nume date cunoaşterii în sensul cel mai larg. Ele trimit la posibilitatea de a se pricepe la ceva, de a se descurca într-un domeniu.

Cunoaşterea oferă explicaţii lămuritoare. Ca fiind cea care lămureşte, ea este o scoatere din ascundere. În *Etica nicomahică* (VI, 3–4), Aristotel a simţit nevoia să facă o distincţie între ἐπιστήμη şi τέχνη, şi aceasta prin raport cu ceea ce scot ele din ascundere şi cum anume scot. Τέχνη este o modalitate a lui ἀληθεύειν. Ea scoate din ascundere lucrurile care nu se pro-duc de la sine şi care nu există încă, deci lucrurile cate, tocmai din această pricină, pot să arate şi să apară fie într-un chip, fie într-altul. Cine construieşte o casă sau o corabie sau cine făureşte o cupă sacrificială scoate din ascundere ceea ce urmează să fie pro-dus, potrivit celor patru modalităţi ale acţiunii-de-a-face-să-vină. Această scoatere din ascundere strânge din capul locului laolaltă aspectul şi materia care sunt proprii corabiei şi casei, în perspectiva lucrului desăvârşit, conceput ca terminat, şi determină, pornind de aici, felul confecţionării. Aşadar, ceea ce este hotărâtor în τέχνη nu rezidă câtuşi de puţin în făptuire şi mânuire, nici în folosirea de mijloace, ci în scoaterea din ascundere de care amînteam. Ca fiind o atare scoatere din ascundere, şi nu ca o confecţionare, este τέχνη o pro-ducere.

Astfel, faptul de a arăta ce anume spune cuvântul τέχνη şi cum determină grecii ceea ce indică el ne trimite la aceeaşi relaţie care ni s-a revelat atunci când am căutat un răspuns la întrebarea ce este de fapt instrumentalul ca atare.

Tehnica este o modalitate a scoaterii din ascundere. Tehnica fiinţează în domeniul în care survin scoaterea din ascundere şi starea de neascundere, în care survine ἀλήθεια, adevărul.

Împotriva acestei determinări a domeniului în care rezidă esenţa tehnicii se poate obiecta că, dacă ea este desigur

valabilă pentru gândirea greacă și dacă, în cel mai bun caz, ea se potrivește tehnicii meșteșugărești, în schimb ea nu are nimic de-a face cu tehnica modernă bazată pe puterea motoarelor. Și tocmai tehnica aceasta, ea și numai ea, reprezintă elementul neliniștitor care ne determină să ne punem întrebarea privitoare la esența tehnicii. Se spune că tehnica modernă este incomparabil alta față de toate celelalte forme care au precedat-o, deoarece ea se *bazează* pe științele exacte ale naturii, din epoca modernă. Între timp s-a văzut mai clar că și inversul este valabil: fizica [14]
modernă, cu caracterul ei experimental, depinde de echipamentele tehnice și de progresul construirii aparatelor. A stabili această relație reciprocă între tehnică și fizică este corect. Însă ea rămâne o stabilire de fapte care nu este decât istorică; ea nu spune nimic despre realitatea în care își află temeiul această relație reciprocă. Căci întrebarea hotărâtoare rămâne: care este natura tehnicii moderne, în virtutea căreia ea a ajuns să recurgă la utilizarea științelor exacte ale naturii?

Ce este tehnica modernă? Ea este, de asemenea, o scoatere din ascundere. Abia când vom lăsa privirea să întârzie asupra acestei trăsături fundamentale ni se va arăta în ce constă noutatea tehnicii moderne.

Scoaterea din ascundere care conduce destinele tehnicii moderne nu se ridică însă la rangul unei pro-duceri în sensul de ποίησις. Scoaterea din ascundere care domină în tehnica modernă este o cerere insistentă de livrare (*Herausfordern*) prin care naturii i se pretinde, în chip insolent, de a ceda energie, o energie care poate fi extrasă și înmagazinată ca atare. Nu e acest lucru valabil și cu privire la bătrâna moară de vânt? Nu. Paletele ei sunt lăsate în voia vântului și ele rămân intim legate de băraia acestuia.

Rin apare de asemenea drept ceva supus comenzii. Hidrocentrala nu este construită pe fluviul Rin asemenea vechiului pod de lemn care leagă, de veacuri, mal cu mal. Dimpotrivă, fluviul este cel zidit în hidrocentrală. Ceea ce este el acum ca fluviu (şi anume un furnizor de presiune) provine din esenţa hidrocentralei. Pentru a ne da cât de cât seama de lucrul cumplit care se petrece aici, să privim o clipă la opoziţia ce se exprimă în cele două ipostaze: Rinul zidit în hidrocentrală (*Kraftwerk*) şi Rinul cântat de către Hölderlin în opera de artă (*Kunstwerk*) cu acelaşi nume. Dar Rinul, se va replica, rămâne totuşi fluviul aparţinând unei peisaj anume. Se poate; dar în ce fel? Şi în acest caz, el rămâne tot un obiect care poate fi supus comenzii (*ein bestellbares Objekt*), în speţă obiectul vizitării de către un grup de excursionişti pe care o indus- [16]
trie a turismului „l-a comandat" să vină acolo.

Scoaterea din ascundere care domină întreaga tehnică modernă are caracterul de constrângere, în sensul de cerere insistentă de livrare. Aceasta survine prin faptul că energia ascunsă în natură este eliberată, ceea ce a fost extras prin eliberare este transformat, ceea ce a fost transformat este înmagazinat, ceea ce a fost înmagazinat este repartizat şi ceea ce a fost repartizat este redistribuit. Extragerea,

constrânge (*stellt*) natura; o constrângere în sensul acelei insistente cereri de a se livra. Agricultura este acum o industrie motorizată a alimentației. Aerul este constrâns să cedeze azot, subsolul să cedeze minereu, minereul să cedeze, de pildă, uraniu, acesta, la rândul lui, energie atomică, ce poate fi folosită în vederea distrugerii sau pentru scopuri pașnice.

Această constrângere care cere cu insistență livrarea energiilor naturale este o extragere în dublu sens. Ea extrage, în măsura în care deschide și scoate la iveală. Dar această extragere își propune din capul locului să extragă în alt chip, adică să mâne către o maximă valorificare cu minimum de efort. Cărbunele extras din bazinul carbonifer nu este constrâns doar la a exista pur și simplu într-un loc sau altul. El este depozitat, adică se află la dispoziție pentru a i se comanda căldura solară înmagazinată în el. Acestei călduri i se cere cu insistență să livreze energie termică, supusă la rândul ei comenzii (*bestellt sein*)[5] de a produce aburul, a cărui presiune pune în mișcare un angrenaj,

transformarea, înmagazinarea, repartizarea, redistribuirea sunt moduri ale scoaterii din ascundere. Însă o atare scoatere din ascundere nu se desfăşoară pur şi simplu de la sine şi nici nu se pierde în nedeterminat. Acestui nedeterminat, scoaterea din ascundere îi scoate din ascundere propriile lui căi multiplu articulate, prin aceea că ea le dirijează. Dirijarea însăşi este la rândul ei pretutindeni asigurată. Dirijarea şi asigurarea ajung chiar să devină trăsăturile principale ale scoaterii din ascundere care cere cu insistenţă livrarea.

Ce fel de stare de neascundere este însă proprie acelui lucru ce ia naştere prin intermediul constrângerii care cere cu insistenţă livrarea? Pretutindeni lucrul acesta este supus comenzii de a sta neclintit la dispoziţie, şi anume de a sta pentru a putea fi oricând comandat în vederea unei ulterioare comenzi.* Ceea ce este supus în felul acesta comenzii are propria sa situare (*Stand*), pe care o numim „situare-disponibilă" (*Bestand*). Cuvântul spune aici ceva mai mult şi mai esenţial decât „provizie". Cuvântul „provizie" îmbracă acum rangul unui termen fundamental. El caracterizează însuşi modul în care este prezent tot ce este vizat de către scoaterea din ascundere care cere imperios livrarea. Tot ceea ce se situează în sensul situării disponibile (*Bestand*) nu se mai situează în faţa noastră asemeni unui obiect (*Gegenstand*).[6]

Însă un avion de pasageri situat pe pista de decolare nu este oare un obiect? Desigur. Putem foarte bine să ne reprezentăm aparatul de zbor în felul acesta. Dar atunci el se ascunde în ceea ce este el şi în felul în care este. Atunci

* *Überall ist es bestellt, auf der Stelle zur Stelle zu stehen, und zwar zu stehen, um selbst bestellbar zu sein für ein weiteres Bestellen.*

când este scos din ascundere, aparatul acesta este situat pe pista de decolare doar ca situare disponibilă, de vreme ce el este supus comenzii de a asigura posibilitatea transportului. În acest scop, el trebuie, prin întreaga sa construcţie şi prin fiecare dintre părţile sale componente, să se dovedească apt de a fi supus comenzii, adică să fie gata de decolare. (Aici ar fi locul de a discuta determinarea pe care a dat-o Hegel maşinii ca fiind o unealtă autonomă. În raport cu unealta folosită de meşteşugar, această caracterizare este corectă. Numai că, astfel, maşina nu este defel gândită pornind de la esenţa tehnicii, din sfera căreia ea face parte. Privită din punctul de vedere al situării disponibile, maşina nu este câtuşi de puţin autonomă; căci ea îşi obţine situarea, în exclusivitate, din supunerea-la-comandă a ceea ce este apt de a fi supus comenzii.)

Faptul că acum, când încercăm să înfăţişăm tehnica modernă ca scoatere din ascundere care cere cu insistenţă livrarea, ni se impun în chip obsesiv cuvintele „a constrânge" (*stellen*), „a supune comenzii" (*bestellen*) şi „situare-disponibilă" (*Bestand*) şi că ele se îngrămădesc într-un mod sec, monoton, şi de aceea sâcâitor, îşi are explicaţia tocmai în acel lucru care este pus aici în discuţie. Cine este oare acela care împlineşte constrângerea, care cere cu insistenţă livrarea în urma căreia acel ceva ce se numeşte real este scos din ascundere ca situare-disponibilă? Bineînţeles, omul. În ce măsură esre el capabil de o asemenea scoatere din ascundere? Este drept că omul poate să-şi reprezinte într-un chip sau altul cutare sau cutare lucru, să-l configureze şi apoi să-l exploateze îndeletnicindu-se cu el. Dar omul nu dispune de starea de neascundere în care, de fiecare dată, realul se înfăţişează sau se sustrage. Faptul că de la Platon încoace realul se arată în lumina

ideilor nu se datorează lui Platon. Gânditorul nu a făcut decât să exprime o situaţie care i se oferea.

Această scoatere din ascundere care cere cu insistenţă livrarea nu poate surveni decât în măsura în care omul, la rândul său, este deja expus cererii insistente de a se livra în vederea extragerii energiilor naturale. Dacă omul este expus acestei cereri, dacă el este „supus comenzii", atunci nu cumva şi omul aparţine „situării-disponibile", şi încă într-un chip mai originar decât natura? Felul acela curent în care se vorbeşte despre „materialul uman", despre „efectivul de bolnavi" al unei clinici, confirmă această constatare. Pădurarul care măsoară lemnul tăiat şi care în aparenţă străbate drumurile pădurii la fel ca şi bunicul său este astăzi „supus comenzii" industriei de prelucrare a lemnului, fie că o ştie sau nu. El este „comandat" să intre în sfera capacităţii de a fi supusă comenzii, proprie celulozei, căreia, la rândul ei, nevoia de hârtie – hârtie remisă ziarelor şi revis-
[18] telor ilustrate – îi cere cu insistenţă să i se livreze. Însă aceste ziare şi reviste constrâng opinia publică să îngurgiteze ceea ce a fost tipărit, cu scopul ca ea să poată fi supusă comenzii, deci în vederea unei modelări a opiniei, care la rândul ei este „comandată". Dar tocmai pentru că omul este expus unei insistente cereri de a se livra (care este mai originară decât aceea adresată energiilor naturale), şi anume de a se livra în supunerea-la-comandă, el nu devine niciodată o simplă situare-disponibilă. Exersându-se în domeniul tehnicii, omul participă la supunerea-la-comandă ca la una dintre modalităţile scoaterii din ascundere. Dar starea de neascundere ca atare, aceea în cadrul căreia se desfăşoară însăşi supunerea-la-comandă, nu este niciodată rezultatul unei activităţi umane, tot aşa

cum nu este nici domeniul pe care omul îl străbate ori de câte ori se raportează ca subiect la un obiect.

Unde şi cum survine scoaterea din ascundere, dacă ea nu este pur şi simplu rezultatul unei activităţi a omului? Nu trebuie să căutăm prea departe. Trebuie doar să ascultăm fără prejudecăţi acel ceva care l-a revendicat dintotdeauna pe om, şi anume într-un chip atât de hotărât, încât el nu poate fi om decât drept cel care este astfel revendicat. Acolo unde omul îşi deschide ochiul şi urechea, acolo unde îşi desferecă inima, unde el se eliberează întru gândire şi aspiraţie, întru plăsmuire şi făptuire, întru tugă şi prinos, acolo el se găseşte deja în neascuns. Starea sa de neascundere a şi survenit ori de câte ori ea îl cheamă pe om în modurile scoaterii din ascuns care îi sunt adecvate. Atunci când omul, în cadrul stării de neascundere, scoate din ascundere într-un chip care-i este propriu ceea ce urmează să ajungă la prezenţă, el nu face decât să corespundă apelului stării de neascundere, chiar şi atunci când el se refuză acestui apel. Aşadar, atunci când omul hăituieşte (*nachstellen*) natura, cercetând-o şi studiind-o ca pe o zonă a reprezentării sale, el este deja solicitat de o modalitate a scoaterii din ascuns care îl expune cererii insistente de a se livra abordării naturii considerată ca obiect de cercetare, până într-atât încât şi obiectul dispare în lipsa de obiect caracteristică situării-disponibile.

Tehnica modernă nu este, deci, în calitatea ei de scoatere din ascundere care supune comenzii, o simplă activitate umană. De aceea şi trebuie să luăm acea cerere insistentă de livrare – care îl constrânge pe om să supună comenzii realul şi să-l transforme în situare-disponibilă – aşa cum se arată ea. Cererea insistentă de livrare îl strânge pe om laolaltă în actul supunerii-la-comandă. Această

cerere care strânge laolaltă îl face pe om să se concentreze asupra supunerii la comandă a realului ca situare disponibilă.

Acel ceva care desfăşoară în chip originar munţii (*Berge*) în lanţuri muntoase şi îi străbate în împreunarea lor de văi şi de piscuri este cel care strânge laolaltă şi pe care îl numim *Gebirg* („ansamblu muntos").

Acel ceva care strânge laolaltă în chip originar şi din care se desfăşoară felurile potrivit cărora noi avem o stare sau alta îl numim *Gemüt* („ansamblul dispoziţiilor").

Revendicarea ce constă în insistenta cerere de livrare şi care îl strânge pe om laolaltă să supună comenzii ceea ce iese din ascundere ca situare-disponibilă o numim *Ge-stell*.[7]

Îndrăznim să folosim cuvântul *Gestell* într-un sens cu totul neobişnuit până acum.

Potrivit semnificaţiei lui obişnuite, cuvântul *Gestell* se referă la un dispozitiv, de pildă la o etajeră pentru cărţi. Unui schelet i se mai spune de asemenea *Gestell*. Utilizarea cuvântului *Gestell* care se propune acum ni se pare la fel de înfiorătoare ca şi acel schelet, fără a mai vorbi de arbitrarietatea cu care sunt masacrate în felul acesta cuvintele aparţinând limbii dezvoltate în chip firesc. Oare poate exista o ciudăţenie mai mare? Bineînţeles că nu. Dar această ciudăţenie este un vechi obicei al gândirii. Iar gânditorii i se conformează tocmai atunci când trebuie să gândească lucrurile cele mai înalte. Noi, cei veniţi târziu pe lume, nu mai suntem în stare să apreciem ce înseamnă îndrăzneala lui Platon de a folosi cuvânrul εἶδος pentru acel ceva care se află prezent în toate şi în toţi. Căci εἶδος înseamnă în limba de toate zilele aspectul pe care îl oferă un lucru vizibil ochiului nostru trupesc. Şi totuşi Platon cere de la acest cuvânt ceva cu totul neobişnuit: să denumească tocmai acel ceva care nu este şi nu va fi nicicând perceptibil

cu un ochi trupesc. Dar nici în felul acesta neobişnuitul nu este încă epuizat. Căci ἰδέα nu denumeşte doar aspectul nesenzorial a ceea ce este vizibil pe o cale senzorială. „Aspect", ἰδέα, se cheamă – şi chiar este – ceea ce con- [20]
stituie esenţa a tot ce poate fi auzit, pipăit şi simţit, a tot ce este accesibil într-un fel sau altul. Faţă de ceea ce pretinde Platon de la limbă şi gândire în cazul acesta şi în altele, folosirea, pe care ne-o permitem aici, a cuvântului *Gestell* ca denumire pentru esenţa tehnicii moderne este aproape inofensivă. Cu toate acestea, folosirea cuvântului pe care o cerem acum rămâne o opţiune riscantă ce poate da naştere la neînţelegere.

Ge-stell se cheamă acel ceva care strânge laolaltă şi care e propriu constrângerii (*Stellen*) ce-l constrânge pe om, adică îl expune cererii insistente de a se livra scoaterii din ascundere a realului, ca situare disponibilă, şi anume în modalitatea supunerii la comandă. *Ge-stell* se cheamă modalitatea scoaterii din ascundere care domneşte în esenţa tehnicii moderne şi care nu este ea însăşi ceva de ordinul tehnicului. Tehnicului îi aparţine în schimb tot ce cunoaştem sub forma ansamblurilor de tije, de pistoane şi de alte utilaje, deci elementele constitutive ale unui montaj. Însă acesta se înscrie, împreună cu elementele constitutive menţionate, în domeniul muncii tehnice, care se supune întotdeauna doar cererii insistente de livrare ce decurge din *Ge-stell*; dar munca tehnică nu constituie niciodată *Ge-stell*-ul însuşi şi cu atât mai puţin este ea cea care îl produce.

În cuvântul *Ge-stell*, verbul *stellen* nu înseamnă doar „insistentă cerere de livrare"; el trebuie să păstreze totodată sugestia unui alt *Stellen* din care provine, şi anume sugestia acelui *Her-stellen* – „punere aici", „pro-ducere" – şi *Dar-stellen* – „punere în faţa ochilor" – care, în sensul

lui ποίησις, face să iasă la iveală, în starea de neascundere, ceea ce urmează să ajungă la prezenţă. Această „punere aici" (*Her-stellen*) care scoate la iveală, de pildă instalarea (*Aufstellen*) unei statui în spaţiul templului şi, pe de altă parte, acţiunea-de-a-supune-la-comandă (*Bestellen*) care se constituie în insistenta cerere de livrare, sunt, ce-i drept, fundamental diferite şi rămân totuşi, în esenţa lor, înrudite. Amândouă sunt moduri ale scoaterii din ascundere, ale acelei ἀλήθεια. În *Ge-stell* survine starea de neascundere în conformitate cu care activitatea tehnicii moderne scoate din ascundere realul ca situare-disponibilă. De aceea, starea de neascundere nu este numai o făptuire umană, şi nici doar un simplu mijloc în cadrul unei asemenea făptuiri. O determinare a tehnicii care nu este decât instrumentală, sau care nu este decât antropologică îşi pierde din principiu valabilitatea; ea nu poate fi completată printr-o explicaţie metafizică sau religioasă, care nu vine decât să i se adauge.

Ce-i drept, rămâne adevărat că omul epocii tehnice este expus, într-un mod deosebit de accentuat, cererii insistente de a se livra scoaterii din ascundere. Această scoatere din ascundere vizează mai întâi natura ca principal depozitar al rezervelor de energie. Ca atare, acel comportament al omului care tinde să supună la comandă se arată mai întâi în apariţia ştiinţelor exacte ale naturii în epoca modernă. Modul lor de reprezentare hăituieşte natura, ca şi cum ea ar fi o interacţiune calculabilă de forţe. Fizica modernă nu este o fizică experimentală prin aceea că foloseşte aparate menite să interogheze natura, ci invers: în măsura în care fizica – încă de la nivelul purei teorii – constrânge natura să se prezinte ca o interacţiune calculabilă de forţe; de aceea experimentul este şi el „supus

comenzii", şi anume pentru a vedea dacă şi în ce fel natura astfel constrânsă îşi face apariţia.

Însă ştiinţa naturii de tip matematic s-a născut cu aproape două veacuri înaintea tehnicii moderne. Cum se explică atunci că tehnica modernă a şi reuşit să o pună în serviciul ei? Faptele par să dovedească contrariul. Tehnica modernă a luat avânt abia atunci când a putut să se bazeze pe ştiinţele exacte ale naturii. Judecat din punctul de vedere al istoriei curente (*historisch*), acest lucru rămâne corect. Gândit însă din punctul de vedere al Istoriei (*geschichtlich*), această afirmaţie nu surprinde adevărul.[8]

Teoria naturii care are la bază fizica modernă nu pregăteşte numai apariţia tehnicii, ci chiar pe cea a esenţei tehnicii moderne. Căci strângerea-laolaltă, cu insistenta ei cerere de livrare întru scoaterea din ascundere care supune comenzii, se manifestă deja în fizică. Dar în fizică ea nu iese încă în evidenţă în mod special. Fizica modemă este vestitorul, necunoscut încă în provenienţa sa, al *Gestell*-ului. Esenţa tehnicii moderne se ascunde încă multă vreme, chiar şi acolo unde au fost inventate motoare, unde [22] electrotehnica este în plin avânt şi unde tehnica atomică a făcut deja primii săi paşi.

În tot ceea ce fiinţează, şi nu numai în tehnica modernă, esenţialul iese la iveală cel mai târziu. Însă din punctul de vedere al acţiunii sale determinante, esenţialul este acel ceva care le precede pe toate celelalte; el rămâne astfel ceea ce este cel mai timpuriu. Gânditorii greci ştiau deja acest lucru, atunci când spuneau: acel ceva care, în privinţa acţiunii sale determinante, apare mai devreme, ni se revelează nouă, oamenilor, mai târziu. Omului, timpuriul iniţial i se arată abia la urmă. De aceea, în domeniul gândirii, efortul de a gândi în chip mai originar ceea ce

a fost gândit la origini nu reprezintă voința absurdă de a înnoi ceva trecut, ci disponibiliratea lucidă a mirării în fața a ceea ce vine dinspre acel timpuriu.

Pentru istoriografie, științele moderne ale naturii își au începutul în secolul XVII. În schimb, tehnica motoarelor se dezvoltă abia în a doua jumătate a secolului XVIII. Dar tehnica modernă, deci ceea ce pentru concepția istorică curentă este elementul care apare mai târziu, reprezintă, din perspectiva esenței care o domină, și deci a Istoriei, elementul mai timpuriu.

Dacă fizica modernă trebuie, într-o măsură mereu crescândă, să se împace cu ideea că domeniul el de reprezentare rămâne de neintuit, atunci această renunțare nu este impusă de vreo comisie de cercetători. Renunțarea este cu insistență cerută de acțiunea determinantă a *Ge-stell*-ului, care reclamă posibilitatea ca natura, devenită situare-disponibilă, să fie supusă comenzii. Iată de ce fizica, chiar dacă s-a retras din reprezentarea care până de curând a fost singura valabilă, reprezentare orientată doar către obiecte, nu poate nicicând renunța la un lucru anume: ca natura să apară într-un mod care să poată fi stabilit pe calea calculului și să rămână, sub forma unui sistem de informații, în sfera supunerii-la-comandă. Acest sistem se determină, apoi, pornind de la o concepție încă o dată modificată asupra cauzalității. O asemenea cauzalitate nu mai are acum nici caracterul de acțiune producătoare care face să vină (*hervorbringendes Veranlassen*), nici nu mai este de tipul cauzei *efficiens*, și cu atât mai puțin de tipul cauzei *formalis*. Cauzalitatea se reduce, probabil, la o apariție – obținută printr-o insistentă cerere de livrare – a unor situări-disponibile care urmează să fie, simultan sau succesiv, depozitate și puse în siguranță. Acestei atrofieri a

[23]

cauzalității i-ar corespunde procesul progresivei împăcări cu ideea că domeniul de reprezentare al fizicii moderne rămâne de neintuit, proces pe care Heisenberg l-a descris într-un mod atât de impresionant în conferința sa (W. Heisenberg, *Das Naturbild in der heutigen Physik / Imaginea naturii în fizica de azi*, în *Die Künste im technischen Zeitalter / Artele în epoca tehnică*, München, 1954, p. 43 și urm.).

Tocmai datorită faptului că esența tehnicii moderne rezidă în *Ge-stell*, tehnica este obligată să folosească știința exactă a naturii. În felul acesta ia naștere impresia înșelătoare că tehnica modernă nu este altceva decât știință a naturii aplicată. Această impresie se poate menține doar atâta vreme cât nu au fost suficient cercetate nici proveniența esenței științei moderne și, cu atât mai puțin, esența tehnicii moderne.

Ne întrebăm asupra tehnicii pentru a putea scoate la lumină relația noastră cu esența ei. Esența tehnicii moderne se arată în ceea ce numim *Ge-stell*. Dar indicarea acestui fapt nu este încă nicidecum răspunsul la întrebarea privitoare la tehnică, dacă a răspunde înseamnă: a corespunde, adică a corespunde esenței acelui lucru asupra căruia stăruie întrebarea noastră.

Oare încotro suntem purtați, dacă facem un pas mai departe, întrebându-ne ce este *Ge-stell*-ul ca atare? Nu este nimic tehnic, nimic de tipul unei mașini. *Ge-stell*-ul este modul în care realul iese din ascundere ca situare-disponibilă. Ne mai punem și această întrebare: oare survine această scoatere din ascundere undeva dincolo de orice activitate umană? Nu. Dar ea nu survine nici numai în om și nici, într-o manieră hotărâtoare, *prin intermediul* lui.

Ge-stell-ul este elementul ce strânge laolaltă, propriu constrângerii care-l constrânge pe om să scoată realul din

ascundere în modalitatea supunerii-la-comandă, transformând realul în situare-disponibilă.* Expus insistentei cereri de a se livra pe sine, omul se situează în domeniul esenței care este proprie *Ge-stell*-ului. De vreme ce omul se află în sfera *Ge-stell*-ului, el nu mai e liber să-și aleagă raportarea la acesta. De aceea, întrebarea privitoare la felul în care trebuie să ne raportăm la esența tehnicii apare, în
[24] *această* formă, întotdeauna prea târziu. În schimb, nu apare niciodată prea târziu întrebarea dacă noi ne concepem anume ca fiind aceia a căror acțiune este – când în mod evident, când pe ascuns – expusă insistentei cereri de livrare pe care o aduce cu sine *Ge-stell*-ul. Dar mai ales întrebarea dacă și cum anume ne angajăm în chiar acel ceva în care ființează *Ge-stell*-ul însuși – această întrebare nu apare niciodată prea târziu.

Esența tehnicii moderne îl aduce pe om pe calea acelei scoateri din ascundere prin care realul devine pretutindeni, mai mult sau mai puțin sesizabil, situare-disponibilă. „A aduce pe un drum" se spune în limba noastră *schicken*, „a pune în ordine". Această punere în ordine (*Schicken*) care strânge laolaltă, care îl aduce pe om pe un drum al scoaterii din ascundere, noi o numim *Geschick*, „destin", „ansamblu al punerilor în ordine".[9] Pornind de aici se determină esența întregii Istorii (*Geschichte*). Ea nu este nici simplul obiect al istoriografiei (*Historie*), nici simplul rezultat al activității umane. Această activitate ajunge să țină de Istorie abia în măsura în care este legată de destin (v. *Vom Wesen der Wahrheit / Despre esența adevărului*, 1930; ed. I, 1943.

* *Das Ge-stell ist das Versammelnde jenes Stellens, das den Menschen stellt, das Wirkliche in der Weise des Bestellens als Bestand zu entbergen.*

p. 16 şi urm.). Şi abia coborârea destinului în reprezentarea obiectualizantă face accesibil Istoricul ca obiect pentru istoriografie, adică pentru o ştiinţă; şi, abia pornind de aici, face posibilă echivalarea uzuală a Istoricului cu istoricul curent.

În calitatea sa de insistentă cerere de livrare întru supunerea-la-comandă, *Ge-stell*-ul trimite, punând în ordine, într-o modalitate a scoaterii din ascundere. Ca orice modalitate a scoaterii din ascundere, *Ge-stell*-ul este o punere în ordine instituită de destin (*eine Schickung des Geschickes*). În sensul menţionat, pro-ducerea, ποίησις, este de asemenea destin, „ansamblu al punerilor în ordine".

Starea de neascundere a ceea ce esre urmează întotdeauna o cale a scoaterii din ascundere. Omul este întotdeauna dominat de destinul scoaterii din ascundere. Dar acest destin nu este niciodată fatalitatea unei constrângeri. Pentru că omul devine liber abia atunci când aparţine domeniului destinului, devenind în felul acesta cineva care ascultă, şi nu cineva care este ascultător (*ein Hörender, nicht aber ein Höriger*).

În chip originar, esenţa libertăţii nu este tributară Voinţei, şi cu atât mai puţin cauzalităţii vrerii umane.[10]

Libertatea ţine sub cârmuire spaţiul liber în sensul de ceea ce e luminat, adică de ceea ce este scos din ascundere. Survenirea scoaterii din ascundere, adică a adevărului, este aceea faţă de care libertatea se află în înrudirea cea mai apropiată şi cea mai intimă. Orice scoatere din ascundere se înscrie într-o adăpostire şi ascundere. Ceea ce este ascuns şi ceea ce se ascunde mereu este ceea ce eliberează – misterul. Orice scoatere din ascundere provine din spaţiul liber, merge către spaţiul liber şi poartă în spaţiul liber. Libertatea spaţiului liber nu constă nici în independenţa arbitrariului,

nici în dependența de simple legi. Libertatea este ceea ce ascunde luminând, este cea în al cărei cerc de lumină flutură acel văl ce învăluie tot ce există în chip esențial în adevăr și este cea care face ca acel văl să apară drept cel ce învăluie. Libertatea este domeniul destinului care de fiecare dată aduce o scoatere din ascundere pe drumul ei.

Esența tehnicii moderne rezidă în *Ge-stell*. Acesta se înscrie în destinul scoaterii din ascundere. Propozițiile acestea spun altceva decât vorbele atât de des auzite, cum că tehnica ar fi soarta epocii noastre, unde „soartă" înseamnă inevitabilul unei evoluții care nu poate fi modificată.

Dacă medităm însă la esența tehnicii, atunci înțelegem *Ge-stell*-ul ca pe un destin al scoaterii din ascundere. În felul acesta ne și situăm în spațiul liber al destinului care nu ne închide nicidecum în constrângerea oarbă de a practica tehnica la voia întâmplării sau, ceea ce rămâne același lucru, să ne ridicăm fără vlagă împotriva ei și să o condamnăm ca pe o operă a diavolului. Dimpotrivă: dacă ne deschidem anume *esenței* tehnicii, ne găsim pe neașteptate preluați într-o revendicare eliberatoare.

Esența tehnicii rezidă în *Ge-stell*. Acțiunea determinantă a *Ge-stell*-ului face parte din destin. Datorită faptului că acest destin îl aduce pe om întotdeauna pe un drum al scoaterii din ascundere, omul, așezat pe acest drum, se află mereu în pericolul de a urmări și de a practica numai ceea ce a fost scos din ascundere prin intermediul supunerii-la-comandă și de a-și stabili, pornind de aici, toate normele. În felul acesta se închide accesul la posibilitatea ca omul să se angajeze mai degrabă, și mai mult, și mereu mai originar, în esența a ceea ce nu e ascuns și a srării sale de neascundere, pentru ca astfel să-și cunoască apartenența necesară la scoaterea din ascundere ca fiind însăși esența sa.

Aşezat între aceste două posibilităţi, omul este periclitat pornind de la destin. Destinul scoaterii din ascundere este, ca atare, în fiecare dintre modalităţile sale, şi de aceea în chip necesar, *un pericol.* [26]

În orice mod ar acţiona destinul scoaterii din ascundere, starea de neascundere, în care se arată de fiecare dată tot ce este, conţine în sine pericolul ca omul să se înşele în privinţa a ceea ce este neascuns şi să-l interpreteze greşit. Astfel, acolo unde tot ceea ce urmează să ajungă la prezenţă apare în lumina corelaţiei cauză–efect, chiar şi imaginea lui Dumnezeu îşi poate pierde tot ce este sfânt şi înalt, îşi poate pierde misterul depărtării sale. În lumina cauzalităţii, Dumnezeu poate să decadă la rang de cauză, devenind *causa efficiens.* El ajunge atunci, chiar şi în cadrul teologiei, Dumnezeul filozofilor, şi anume al acelora care determină ceea ce este neascuns şi ceea ce este ascuns în funcţie de cauzalitatea facerii, fără să mediteze vreodată la provenienţa esenţei acestei cauzalităţi.

De asemenea, starea de neascundere potrivit căreia natura se prezintă ca o interacţiune calculabilă de forţe poate, de bună seamă, să permită constatări corecte; dar tocmai în virtutea acestor succese se poate menţine pericolul ca în tot ceea ce este corect să se sustragă ceea ce este adevărat.

Destinul scoaterii din ascundere nu este în sine un pericol oarecare, ci *însuşi* pericolul.

Iar atunci când destinul acţionează în modalitatea *Ge-stell*-ului, atunci el este pericolul cel mai mare. Şi el ni se înfăţişează sub două aspecte. Atunci când ceea ce este neascuns nu mai esre pentru om nici măcar obiect (*Gegenstand*), ci exclusiv o situare-disponibilă (*Bestand*)[11], iar omul, situat în acest spaţiu din care obiectele au dispărut, nu mai este decât cel-ce-supune-comenzii-sale

situarea-disponibilă (*der Besteller des Bestandes*) – atunci omul se mişcă de-a dreptul pe marginea prăpastiei; ajuns aici, el însuşi nu mai poate fi luat decât drept situare-disponibilă. Şi tocmai omul ameninţat astfel nu-şi mai încape în piele, ca şi cum ar fi stăpânul pământului. În felul acesta se răspândeşte impresia că tot ce se întâlneşte nu există decât în măsura în care este rezultatul unei activităţi umane. Această impresie dă naştere la o ultimă aparenţă înşelătoare. Potrivit acestei aparenţe, omul se întâlneşte pretutindeni numai cu sine însuşi. Heisenberg a arătat cu deplină îndreptăţire că omului de astăzi realul trebuie să i se prezinte în acest fel (*op. cit.*, p. 60 şi urm.). *Dar, în realitate, omul nu se mai întâlneşte astăzi nicăieri cu sine însuşi, adică cu esenţa sa.* Omul se află atât de hotărâtor în trena insistentei cereri de a se livra, proprie *Ge-stell*-ului, încât el nu îl sesizează pe acesta ca pe o exigenţă, se pierde din vedere pe sine ca cel căruia i se adresează exigenţa şi astfel ignoră şi orice modalitate care i-ar putea spune în ce măsură el ec-sistă – pornind de la esenţa sa – în sfera unui apel, motiv pentru care nici *nu poate vreodată* să se întâlnească nemijlocit cu sine însuşi.

Dar *Ge-stell*-ul îl periclitează pe om nu numai în relaţia cu sine însuşi şi cu tot ce este. În calitate de destin, *Ge-stell*-ul trimite înspre scoaterea din ascundere de tipul supunerii-la-comandă. Acolo unde domneşte acest tip de scoatere din ascundere este înlăturată orice altă posibilitate a scoaterii din ascundere. *Ge-stell*-ul ascunde mai ales acea scoatere din ascundere care, în sensul lui ποίησις, face să iasă la iveală şi pro-duce ceea ce urmează să ajungă la prezenţă. În comparaţie cu această altă scoatere din ascundere, constrângerea care cere cu insistenţă livrarea obligă la raportarea opus-orientată faţă de ceea ce este. Acolo unde acţionează

Ge-stell-ul, dirijarea şi asigurarea situării-disponibile îşi pune amprenta pe orice scoatere din ascundere. Ele împiedică chiar şi ieşirea la iveală a propriei lor trăsături fundamentale, şi anume a acestei scoateri din ascundere ca fiind o scoatere din ascundere.

Aşadar, *Ge-stell*-ul care cere cu insistenţă livrarea nu se mulţumeşte să ascundă o modalitate anterioară scoaterii din ascundere, în speţă producerea, ci el ascunde scoaterea din ascundere ca atare şi, odată cu ea, acel ceva în care survine starea de neascundere, adică adevărul.

Ge-stell-ul blochează atât apariţia, cât şi acţiunea determinantă a adevărului.

Destinul care trimite în supunerea-la-comandă este, aşadar, cel mai mare pericol. Nu tehnica este elementul periculos. Nu există o demonie a tehnicii. Există, în schimb, [28]
misterul esenţei ei. Ca un destin al scoaterii din ascundere, esenţa tehnicii reprezintă pericolul. Semnificaţia schimbată a cuvântului *Ge-stell* ne devine poate acum ceva mai familiară, dacă-l gândim pe *Ge-stell* în sensul de „destin" şi de „pericol".

Ameninţarea la care este expus omul nu provine în primul rând de la maşinile şi aparatele tehnicii, al căror efect ar putea fi, de bună seamă, mortal. Adevărata ameninţare l-a şi atacat pe om în esenţa sa. Dominaţia *Ge-stell*-ului ameninţă cu posibilitatea ca omului să-i fie refuzat să poposească într-o scoatere din ascundere mai originară şi să descopere chemarea unui adevăr mai apropiat de început.

Deci acolo unde stăpâneşte *Ge-stell*-ul, există *pericol* în sensul cel mai înalt.

Însă acolo unde există pericolul
Se iveşte şi ceea ce aduce salvarea.

Să medităm atent la vorba lui Hölderlin. Ce înseamnă „a salva?" Îndeobşte credem că nu înseamnă decât a prinde în ultimă clipă ceea ce este ameninţat să dispară şi a-i asigura modul de existenţă de până acum. Însă „a salva" spune mai mult. „A salva" înseamnă „a aduce în esenţă", pentru ca abia în felul acesta esenţa să ajungă la strălucirea care-i este proprie. Dacă esenţa tehnicii, adică *Ge-stell*-ul, este cel mai mare pericol, şi dacă totodată vorba lui Hölderlin spune ceva adevărat, atunci domnia *Ge-stell*-ului nu se poate epuiza în faptul că întreaga luminare pe care o aduce cu sine orice scoatere din ascundere, şi deci întreaga strălucire a adevărului, devin inaccesibile. Dimpotrivă, atunci însăşi esenţa tehnicii trebuie să adăpostească în sine ivirea a ceea ce este salvator. Însă atunci o înţelegere adecvată a ceea ce este *Ge-stell*-ul ca destin al scoaterii din ascundere nu ar putea oare să facă în aşa fel încât ceea ce este salvator să apară în toată strălucirea sa?

În ce măsură, acolo unde este pericol, se iveşte şi ceea ce este salvator? Acolo unde se iveşre un lucru, acolo esre el înrădăcinat, acolo îşi începe el dezvoltarea. O asemenea înrădăcinare şi dezvoltare se petrec pe ascuns, în linişte, şi la vremea lor. Însă, potrivit vorbei poetului, noi nu ne putem aştepta ca, în mod nemijlocit şi pe nepregătite, să sesizăm, acolo unde apare pericolul, ceea ce este salvator. De aceea trebuie, în prealabil, să ne gândim în ce măsură ceea ce este salvator îşi află rădăcinile cele mai adânci în cel mai mare pericol – adică în acţiunea determinantă a *Ge-stell*-ului –, şi se dezvoltă pornind tocmai de aici. Pentru a ne gândi la toate acestea, este necesar să facem un ultim pas pe drumul nostru, pentru a putea privi pericolul cu sporită lucidirare. Ca atare, trebuie să ne punem încă o dată întrebarea privitoare la tehnică.

Căci, potrivit celor spuse, ceea ce este salvator se înrădăcinează şi se dezvoltă în chiar esenţa tehnicii.

Dar cum am putea noi distinge, în esenţa tehnicii, ceea ce este salvator, atâta vreme cât nu ne gândim în care sens al cuvântului „esenţă" este de fapt *Gestell*-ul esenţa tehnicii?

Până acum am înţeles să folosim cuvântul „esenţă" cu semnificaţia lui curentă. În limbajul didactic al filozofiei, esenţă înseamnă *ceea ce* este un lucru, în latină *quid*. *Quiddítas* (*die Was-heit*) ne oferă răspunsul la întrebarea privitoare la esenţă. Ceea ce revine de pildă tuturor speciilor de arbori – stejarului, fagului, mesteacânului, bradului – este aceeaşi „arboreitate". De vreme ce este genul comun, universalul, arboreitatea cuprinde arborii reali şi posibili. Dar oare reprezintă esenţa tehnicii, în speţă *Ge-stell*-ul, genul comun pentru tot ce este de natură tehnică? Dacă ar fi aşa, atunci turbina cu aburi, staţia de radioemisie, ciclotronul ar fi, fiecare în parte, un *Ge-stell*. Dar aici cuvântul *Gestell* nu semnifică un instrument sau un aparat. În şi mai mică măsură el semnifică conceptul general al unor asemenea situări disponibile. Maşinile şi aparatele sunt tot atât de puţin cazuri particulare şi tipuri de *Ge-stell*, pe cât sunt omul de la pupitrul de comandă şi inginerul din biroul de proiectare. E drept că toate acestea fac parte, fiecare în felul lor – şi anume ca parte componentă a unei situări-disponibile, ca situare disponibilă însăşi, precum şi ca cel-care-supune-comenzii – din *Ge-stell*; şi totuşi acesta nu reprezintă niciodată esenţa tehnicii în sensul unui gen. *Ge-stell*-ul este o modalitate destinală a scoaterii din ascundere, şi anume aceea care cere cu insistenţă livrarea. Scoaterea din ascundere care pro-duce, ποίησις, este de asemenea o atare modalitate destinată. Dar aceste două modalităţi nu sunt tipuri care, [30]

în sfera conceptului de scoatere din ascundere, stau pe acelaşi plan. Scoaterea din ascundere este acel destin care, de fiecare dată, se împarte, dintr-odată şi într-o manieră inexplicabilă pentru gândire, în actul scoaterii din ascundere care pro-duce şi în scoaterea din ascundere care cere cu insistenţă livrarea, repartizându-se omului. Scoaterea din ascundere care cere cu insistenţă livrarea îşi are proveniența destinală în scoaterea din ascundere care pro-duce. Însă, totodată, *Ge-stell*-ul împiedică în mod destinal accesul de tip ποίησις.

Aşadar *Ge-stell*-ul, ca unul dintre destinele scoaterii din ascundere, este, ce-i drept, esenţa tehnicii, dar niciodată esenţa în sensul de „gen" şi *essentia*[12]. Dacă luăm în considerare acest lucru, atunci suntem frapaţi de ceva uimitor: tocmai tehnica este cea care ne pretinde să gândim într-un alt sens ceea ce se înţelege îndeobşte prin „esenţă" (*Wesen*). Însă în ce sens?

Când spunem *Hauswesen* („gospodărie") sau *Staatswesen* („organism statal"), nu avem în vedere caracterul general al unui gen, ci modul în care casa şi statul se gospodăresc, se administrează, se dezvoltă şi decad. Este vorba de felul în care ele fiinţează (*wie sie wesen*). În poezia *Gespenst an der Kanderer Straße / Fantoma din strada Kanderer*, pe care Goethe o îndrăgea cu deosebire, J.P. Hebel foloseşte vechiul cuvânt *die Weserei*; acest cuvânt înseamnă „primărie", în măsura în care acolo viaţa comunităţii se strânge laolaltă şi existenţa sătească se perpetuează, adică fiinţează durabil (*west*). Substantivul *Wesen* este un derivat al verbului *wesen*. Înţeles ca verb, *wesen* înseamnă acelaşi lucru ca *währen*, „a dăinui"; şi aceasta nu numai din punctul de vedere al sensului, ci şi în ceea ce priveşte formarea fonetică a cuvântului. Deja Socrate şi Platon gândesc esenţa (*Wesen*) a ceva

drept ceea ce fiinţează în chip esenţial (*als das Wesende*) în sensul de ceea ce dăinuie. Dar ei gândesc ceea ce dăinuie ca ceea ce dăinuie la nesfârşit (ἀεὶ ὄν), iar ceea ce dăinuie la nesfârşit este descoperit de ei în acel ceva care se menţine nealterat în orice lucru existent. Acest ceva care se menţine, ei îl descoperă în „aspect" (*Aussehen*) – εἶδος, ἰδέα –, de pildă în ideea de „casă".

În această idee se înfăţişează acel ceva care este prezent în toate lucrurile de acelaşi tip. Casele reale şi posibile sunt în schimb, fiecare în parte, variante schimbătoare şi trecătoare ale „ideii" şi, de aceea, ele fac parte din ceea ce nu dăinuie.

Însă nu se va putea niciodată justifica faptul că ceea ce dăinuie trebuie să rezide numai şi numai în ceea ce Platon gândeşte ca fiind ἰδέα, Aristotel ca fiind τὸ τί ἦν εἶναι („ceea ce orice lucru era deja"), iar metafizica, în cele mai variate interpretări ale ei, ca fiind *essentia*. Tot ce fiinţează în chip esenţial dăinuie. Dar oare ceea ce dăinuie e numai ceea ce dăinuie la nesfârşit? Oare esenţa tehnicii dăinuie în sensul dăinuirii la nesfârşit a unei idei care pluteşte deasupra a tot ce ţine de domeniul tehnicii, născându-se astfel impresia că numele „tehnică" desemnează o abstracţie mitică? Modul în care fiinţează tehnica nu se poate deduce decât din acea dăinuire la nesfârşit în care survine *Ge-stell*-ul ca un destin al scoaterii din ascundere. Goethe foloseşte o dată (*Die Wahlverwandtschaften / Afinităţi elective*, partea a II-a, cap. X, în nuvela *Die wunderlichen Nachbarskinder / Ciudaţii copii din vecini*), în locul cuvântului *fortwähren* („a dăinui la nesfârşit"), misteriosul cuvânt *fortgewähren* („a continua să acorzi"). Auzul său surprinde aici *währen* („a dăinui") şi *gewähren* („a acorda") într-o armonie neexprimată. Însă dacă acum gândim mai profund

decât s-a gândit până astăzi ce anume dăinuie de fapt – şi care este poate singurul lucru ce dăinuie –, atunci putem spune: *Dăinuie numai ceea ce este acordat. Ceea ce dăinuie dintru început provenind din timpuriu este tocmai ceea ce acordă.*

Ca cel ce fiinţează în tehnică în chip esenţial, *Ge-stell*-ul este cel care dăinuie. Acţionează oare *Ge-stell*-ul în sensul celui care acordă? Iarăşi întrebarea pare să fie o eroare evidentă. Căci după toate cele spuse, *Ge-stell*-ul este un destin ce strânge laolaltă în scoaterea din ascundere care cere cu insistenţă livrarea. A cere cu insistenţă livrarea este orice altceva, dar nu o acordare (*Gewähren*). Şi, într-adevăr, aşa pare să fie câtă vreme nu luăm seama la faptul că cererea insistentă de livrare în vederea supunerii-la-comandă a realului devenit situare-disponibilă rămâne tot o punere în ordine prin care omul este adus pe una dintre căile scoaterii din ascundere. În calitate de destin, ceea ce fiinţează în chip esenţial în tehnică îl aşază pe om într-un spaţiu pe care omul nu-l poate nici inventa şi nici nu-l poate crea pornind de la sine; căci un om care ar fi om pornind doar de la sine nu poate exista.

Însă dacă acest destin, adică *Ge-stell*-ul, este cel mai mare pericol, nu numai pentru fiinţa omului, ci pentru orice scoatere din ascundere ca atare, atunci poate oare această punere în ordine să se mai cheme o acordare? Bineînţeles – şi mai ales atunci când ceea ce salvează trebuie să se ivească chiar înăuntrul acestui destin. Orice destin al unei scoateri din ascundere survine din actul acordării (*Gewähren*) şi ca o acordare. Căci abia această acordare îi conferă omului participarea la actul scoaterii din ascundere, de care are nevoie scoaterea din ascundere ca eveniment ce revelează ceea ce este propriu (*Ereignis*)[13]. Omul,

ca cel de care este nevoie în acest fel, este pus în slujba (*vereignet*) adevărului, deci a evenimentului care revelează ceea ce este propriu. Ceea ce acordă, ceea ce trimite într-un fel sau altul în scoaterea din ascundere, este ceea ce salvează. Căci acest ceva care salvează îl face pe om să pătrundă în suprema demnitate a esenţei sale şi să posedească în această demnitate. Demnitatea rezidă în păzirea stării de neascundere şi, odată cu ea şi mai înainte, a stării de ascundere a tot ce, pe acest pământ, este de ordinul esenţei. Tocmai în *Ge-stell*, care ameninţă în atitudinea supunerii-la-comandă – aparent singura modalitate a scoaterii din ascundere – şi care în felul acesta îl împinge pe om în pericolul abandonării esenţei sale libere, deci tocmai în acest pericol extrem, iese la iveală cea mai intimă şi indestructibilă apartenenţă a omului la acel ceva care acordă (*das Gewährende*), cu condiţia ca noi, în ceea ce ne priveşte, să începem a lua seama la esenţa tehnicii.

Astfel – şi lucrul acesta îl bănuim cel mai puţin – tot ceea ce este în chip esenţial propriu tehnicii adăposteşte în sine posibila apariţie a ceea ce salvează.

De aceea, faptul de care depinde totul este ca noi să avem în vedere această posibilă apariţie şi s-o ocrotim gândindu-ne la ea. Cum să procedăm? Privind, înainte de toate, ceea ce este esenţial în tehnică, şi nu rămânând fixaţi doar asupra a ceea ce e de ordinul tehnicului. Atâta vreme cât ne reprezentăm tehnica drept un instrument, rămânem prinşi în voinţa de a o stăpâni. Trecem astfel pe lângă esenţa tehnicii. Dacă ne întrebăm însă în ce fel fiinţează în chip esenţial instrumentalul ca o formă a cauzalului, atunci aflăm că tot ceea ce fiinţează în chip esenţial în tehnică este destin al unei scoateri din ascundere.

Dacă în cele din urmă luăm în considerare că esenţialul esenţei (*das Wesende des Wesens*) se împlineşte în „ceea ce

acordă", acesta având nevoie de om în vederea participării sale la actul scoaterii din ascundere, atunci vedem că:

Esența tehnicii este, într-un sens înalt, ambiguă. O asemenea ambiguitate trimite către misterul oricărei scoateri din ascundere, către misterul adevărului.[14]

Pe de o parte, *Ge-stell*-ul cere cu insistență livrarea întru furia supunerii-la-comandă, care împiedică pătrunderea oricărei priviri în scoaterea din ascundere ca revelare a ceea ce este propriu, amenințând astfel din temelii raportarea la esența adevărului. Pe de altă parte, *Ge-stell*-ul se împlinește la rândul său în acel ceva care acordă, acesta lăsându-l pe om să dăinuie în *Ge-stell*, deocamdată lipsit de înțelegere, dar poate în viitor mai plin de înțelegere pentru menirea sa: a adeveri și a păstra esența adevărului. Numai astfel poate apărea ceea ce salvează.

Elanul de nestăvilit al supunerii-la-comandă și discreția a ceea ce salvează trec unul pe lângă altul așa cum, pe bolta cerului, trec două stele care nu se întâlnesc. Dar acest mers al lor este latura ascunsă a apropierii dintre ele.

Dacă luăm aminte la esența ambiguă a tehnicii, atunci vedem constelația, traiectoria stelară a misterului.

Întrebarea privitoare la tehnică este întrebarea privitoare la constelația în care se împlinesc scoaterea din ascundere și ascunderea, deci în care se împlinește tot ce există în chip esențial în adevăr.

Însă la ce ne servește privirea aruncată în constelația adevărului? Privirea noastră scrutează pericolul și astfel surprindem ivirea a ceea ce este salvator.

Dar în felul acesta nu suntem încă salvați. Suntem însă îndemnați să așteptăm, sperând, în lumina crescândă a ceea ce salvează. Cum să facem acest lucru? Aici, și acum, și în sfera noastră modestă, ocrotind, în ivirea sa, ceea

ce salvează. Aceasta implică şi faptul de a nu pierde niciodată din vedere extremul pericol.

Ceea ce este esenţial în tehnică periclitează actul scoaterii din ascundere, aduce cu sine pericolul ca orice scoatere din ascundere să se limiteze la supunerea-la-comandă, făcând astfel ca totul să se înfăţişeze doar în starea de neascundere a situării-disponibile. Fapta umană nu se poate opune niciodată nemijlocit acestui pericol. Realizările omului nu pot niciodată să înlăture, singure, pericolul. Însă meditaţia umană poate să aibă în vedere că tot ceea ce este salvator trebuie să fie de o esenţă mai înaltă, dar totodată înrudită cu ceea ce este ameninţat.

Ar fi poate atunci capabilă o scoatere din ascundere acordată mai de timpuriu să aducă ceea ce salvează la o primă strălucire, ivită în sânul pericolului care, în epoca tehnică, în loc să se arate, se ascunde din ce în ce mai mult?

Cândva, nu numai tehnica purta numele de τέχνη. Cândva se chema τέχνη şi acea scoatere din ascundere care scoate la iveală adevărul în lumina a ceea ce străluceşte.

Cândva se chema τέχνη scoaterea la iveală a ceea ce este adevărat în sfera frumosului. Acea ποίησις pe care o puneau în joc artele frumoase se chema de asemenea τέχνη.

La începuturile destinului occidental, artele au ajuns în Grecia la nivelul cel mai înalt al scoaterii din ascundere care le fusese lor acordată. Ei au adus la strălucire prezenţa zeilor şi, deopotrivă, dialogul destinului divin şi al celui uman. Iar arta nu se chema decât τέχνη. Ea era, în întregul ei, o scoatere din ascundere care se petrecea în multiple forme. Era „cucernică", πρόμος, adică supusă domniei adevărului şi menită să-l păstreze.

Artele nu îşi aveau originea în artistic. Operele de artă nu erau „gustate" estetic. Arta nu era un sector al creaţiei culturale.

Ce era arta? Ce a fost ea, poate numai pentru o scurtă vreme, dar pentru o vreme de excepţie? De ce purta ea numele umil de τέχνη? Deoarece era o scoatere din ascundere care „aducea aici" şi pro-ducea, şi care, de aceea, ţinea de ποίησις. Numele de ποίησις l-a primit până la urmă, ca pe un nume propriu, acea scoatere din ascundere care domină întreaga artă a frumosului – poezia, poeticul.

[35] Acelaşi poet de la care am auzit vorba:

Însă acolo unde există pericolul
Se iveşte şi ceea ce aduce salvarea

ne spune:

...în chip poetic locuieşte omul pe acest pământ.

Poeticul aduce adevărul în strălucirea a ceea ce Platon a numit în *Phaidros* τὸ ἐκφανέστατον, ceea ce iese la iveală strălucind cel mai pur. Poeticul străbate orice artă, orice scoatere din ascundere care aduce în sfera frumosului tot ceea ce fiinţează în chip esenţial.

Oare artele frumoase sunt chemate în scoaterea din ascundere de tip poetic? Oare scoaterea din ascundere le revendică într-un chip mai originar, pentru ca în felul acesta ele, în sfera care le este proprie, să ocrotească anume ivirea a ceea ce aduce salvarea, să retrezească şi să redea privirea îndreptată către ceea ce acordă, precum şi încrederea în această instanţă?

Nimeni nu poate şti dacă artei îi este acordată această supremă posibilitate a esenţei ei în sânul celui mai mare pericol. În schimb, putem să ne mirăm. Să ne mirăm de ce? Să ne mirăm de cealaltă posibilitate: în ciuda faptului că delirul tehnicii se întinde pretutindeni, poate să apară ziua când, prin tot ce e de ordinul tehnicului, esenţa tehnicii să înceapă să străbată şi să fiinţeze în revelarea proprie adevărului.

Datorită faptului că esenţa tehnicii nu e ceva de ordinul tehnicului, meditaţia esenţială asupra tehnicii şi disputa hotărâtoare cu tehnica trebuie să se petreacă într-un domeniu care, pe de o parte, să fie înrudit cu esenţa tehnicii şi care, pe de alta, să fie fundamental diferit de ea.

Un asemenea domeniu este arta. Dar arta nu e un asemenea domeniu decât atunci când, la rândul ei, meditaţia artistică nu se închide în faţa constelaţiei adevărului pe care o are în vedere *întrebarea* noastră.

Întrebând astfel, noi dăm mărturie pentru situaţia critică în care ne aflăm: excesul de tehnică ne împiedică să aflăm ceea ce este esenţial în tehnică, aşa cum, de prea multă [36] estetică, nu mai păstrăm ceea ce este esenţial în artă. Însă cu cât mai mult stăruie întrebarea noastră asupra esenţei tehnicii, cu atât mai misterioasă devine esenţa artei.

Cu cât ne apropiem mai mult de pericol, cu atât mai luminos încep să strălucească acele drumuri care poartă către ceea ce salvează. Cu atât mai stăruitoare devine întrebarea noastră. Căci în actul întrebării stă pioşenia gândirii.[15]

NOTE

Acest text a fost prezentat de Heidegger sub forma unei conferințe ținute la 18 noiembrie 1953 în aula Institutului Politehnic din München, în seria de conferințe intitulată *Artele în epoca tehnică*, serie organizată de Academia bavareză de arte frumoase. Textul a apărut tipărit în vol. III al revistei *Jahrbuch der Akademie*, München, 1954, p. 70 și urm.

1. Distincția pe care o face aici Heidegger între esența tehnicii și formele ei de manifestare în cadrul tehnicii moderne ne interzice să vedem în persoana sa un simplu adversar al tehnicii care se ridică împotriva modernității de pe pozițiile unei „ontologii pastorale". Aici nu este vorba de o întoarcere la un „mod de producție" revolut, ci de încercarea de a-l muta pe om dintr-o proastă așezare față de lucruri și față de sine însuși. BIEMEL (1973, pp. 115–116) a arătat pe drept cuvânt că simpla încadrare a lui Heidegger în categoria adversarilor tehnicii nu reprezintă decât o simplificare în vederea obținerii unei facile clasări. „Dacă se mai adaugă apoi și termenul de iraționalism, pentru a-l speria pe cât posibil pe cititor și pentru a produce în același timp impresia că ți-ai împlinit datoria de filozof critic, atunci judecata pare definitivă și irevocabilă. Ce-i drept, acest procedeu dă greș atunci când te străduiești să citești textul însuși. Pentru că atunci îți dai seama că aici nu este vorba de o preamărire sau demonizare a tehnicii, ci de surprinderea unei situații de fapt în mijlocul căreia ne aflăm și căreia îi suntem expuși fără ca, până la urmă, s-o înțelegem. Interpretarea întreprinsă de Heidegger reprezintă încercarea unei asemenea înțelegeri [...]. Nimic mai ușor decât să te îmbeți de succesele tehnicii sau, indicând aspectele ei negative, s-o condamni pur și simplu. În întrebările formulate de Heidegger cu privire la esența tehnicii se întâmplă altceva, și anume încercarea de a recunoaște tehnicii rangul care i se cuvine."
2. Pentru sensul lui *Anwesen*, a se vedea conferința lui Heidegger *Wissenschaft und Besinnung*, în *Vorträge und Aufsätze*, I, p. 42:

„Gândim *Anwesen* ca dăinuire a acelui lucru care, ajuns în starea de neascundere, rămâne aici." De asemenea *Der Spruch des Anaximander*, în *Holzwege*, *passim*.

Dificultăţile pe care le ridică traducerea lui *Anwesen* par insurmontabile. Iată comentariul lui DERRIDA (1972, p. 35) pe marginea acestei probleme: „Chestiunea ar fi aici următoarea: cum să faci să treacă, sau mai degrabă ce s-a petrecut când am făcut să treacă în acel unic cuvânt latin – *prezenţă* – un întreg *sistem* diferenţiat de cuvinte greceşti şi germane, un întreg *sistem de traducere* pe care îl implică limba heideggeriană (*ousia*, *parousia*, *Gegenwärtigkeit*, *Anwesen*, *Anwesenheit*, *Vorhandenheit* etc.)? Şi aceasta, ţinând cont de faptul că cele două cuvinte greceşti, precum şi acelea care le sunt asociate, au deja în franceză traduceri încărcate de istorie (esenţă, substanţă etc.). Dar, mai ales, cum poţi face să treacă în acest unic cuvânt *prezenţă*, deopotrivă prea bogat şi prea sărac, *istoria* textului heideggerian care asociază sau disociază aceste concepte, într-o manieră subtilă şi ordonată, de-a lungul unui itinerar care acoperă aproape patruzeci de ani?"

3. „*Ver-an-lassen* este mai activ decât *an-lassen*. Prefixul *ver-* îl «împinge», ca să spunem aşa, pe «a lăsa» către «a face»" (Heidegger; *apud* A. Préau, nota 1, p. 16 din trad. fr. la *Vorträge und Aufsätze*, Paris, Gallimard, 1958).
4. V. *Originea operei de artă*, nota 5.
5. Pentru a defini esenţa tehnicii, Heidegger începe aici construirea unui *lanţ semantic* al cărui element constant este radicalul *stell-* (o operaţie asemănătoare, vizând însă esenţa operei de artă, în *Originea operei de artă*, p. [52]). Această suită de concepte care se va închide în cuvântul *Ge-stell* (v. mai jos nota 7) şi care îşi propune să configureze *înstăpânirea* nefastă a omului asupra naturii se deschide cu termenii *stellen* („a constrânge") şi *bestellen* („a supune la comandă"). Sintagma „supunerea-la-comandă", prin care l-am redat pe *Bestellen*, trebuie în permanenţă înţeleasă într-un unic sens: ca încercare a omului de a-şi aservi natura, de a o supune voinţei sale.
6. Traducerea nu a putut surprinde aici jocul între *Bestand* şi *Gegenstand*; dacă „situarea disponibilă" (*Bestand*) trimite la o

situare *supusă* (voinţei umane), „obiectul" (*Gegenstand*) reprezintă o neutră aşezare „în faţa" subiectului uman. Pentru o mai exactă plasare a acestei distincţii într-un context istoric, a se vedea BIEMEL, 1973, p. 115: „Transformarea fiinţării într-o situare disponibilă determină o nouă epocă. Ea a fost precedată de epoca în care fiinţarea a devenit situare opusă şi a fost concepută drept obiect.

Atâta vreme cât termenul opus omului (*das Gegenüber*) era şi este un obiect (acest lucru s-a întâmplat abia în epoca modernă, odată cu determinarea omului ca subiect, pentru care termenul opus este obiect), obiectului i s-a mai recunoscut un oarecare caracter de sine stătător (*Eigenständigkeit*). Vorbesc despre un *oarecare* caracter de sine stătător, deoarece, odată cu transformarea omului ca subiect, acesta se concepe pe sine ca ceea ce constituie temeiul, cel puţin în ordinea cunoaşterii. În tehnica modernă survine însă o radicalizare. Aş formula-o astfel: nu ceea ce ţine de «a şti», ci ceea ce ţine de «a putea» trece în prim-plan. Evident că «a putea» nu devine posibil decât prin intermediul lui «a şti». Dar ştiinţa este acum anume evaluată în raport cu ceea ce se poate realiza prin intermediul ei. «A putea» devine criteriul ştiinţei. «A putea» se concepe din ce în ce mai mult în sensul lui «a fi stăpân» (*mächtig sein*), iar a fi stăpân trebuie să se arate în mod nemijlocit în puterea de dispunere. Acest lucru se petrece în *Bestand*, în «situarea disponibilă»."

Într-o primă variantă a scrierii sale, Heidegger a definit astfel sensul lui *Bestand*: „*Der Bestand besteht. Er besteht sofern er auf ein Bestellen gestellt ist. In das Bestellen gewendet, ist er in das Verwenden gestellt. Das Verwenden stellt jegliches im vorhinein so, daß das Gestellte dem folgt was erfolgt. So gestellt ist alles: in Folge von... Die Folge aber wird zum voraus als Erfolg bestellt. Der Erfolg ist jene Art von Folge, die selbst auf das Ergebnis weiterer Folgen abgestellt bleibt. Der Bestand besteht durch ein eigentümliches Stellen. Wir nennen es das Bestellen.*"

7. Deşi în continuare Heidegger enumera câteva dintre semnificaţiile umile ale cuvântului *Gestell*, acesta trebuie privit ca o creaţie artificială, creaţie care nu mai are nimic comun cu felul

în care apare cuvântul în limbă. Pentru a marca această ruptură, Heidegger separă, ori de câte ori invocă cuvântul, prefixul de însumare *Ge-* de radicalul *stell*, lăsând să se înţeleagă, prin analogie cu *Gebirg* şi *Gemüt*, că esenţa tehnicii moderne trebuie căutată în însumarea acţiunilor derivate din semantismele de „imobilizare" şi „constrângere" ale radicalului *stell* (*stellen*, *nachstellen*, *bestellen*), cât şi din cele care desemnează „producerea" unui lucru inexistent până atunci (în principal *her-stellen*), fapt care trimite tehnica la *poiesis*.

BIRAULT (1978, p. 370) caută totuşi să stabilească o legătură între *Ge-stell*-ul heideggerian şi cuvântul obişnuit din limbă (*Gestell*): „*Ein Gestell*, în limba germană curentă, este de pildă o capră de tăiat lemne, un şevalet, un soclu, o cercevea, o etajeră, raftul unei biblioteci, pe scurt, orice specie de montaj sau de armătură. *Das Ge-stell* desemnează aici esenţa tehnicii în strângerea ei laolaltă, ca planificare, ordonare şi dispunere a lumii."

Pentru atitudinea în faţa unor cuvinte de tipul *Ge-stell*, a se vedea acelaşi BIRAULT (1978, 406–407): „A extrage din cuvinte – adesea cele mai simple ale limbii germane (*das Gestell*, *das Ereignis*) – înţelepciunea pe care ele o pot purta în sine, uneori cu preţul celor mai stranii redimensionări sau dislocări, aceasta – s-o spunem în mod deschis – nu are nimic de-a face cu crearea în franceză a unor neologisme care nu spun nimic, pentru că nu incită la nici un gând. Mult mai firesc ar fi în acest caz să se păstreze cuvântul german ca atare, însoţit de o scurtă notă pentru a i se indica rădăcina şi componentele esenţiale. Şi cu mult mai firesc ar fi să se încerce – când lucrul este cu putinţă – să se caute în străfundurile unei alte limbi cuvintele capabile să suporte la rândul lor mutaţii analoge!

Violenţa pe care Heidegger o impune limbii este o blândă violenţă: nu e vorba de a deturna cuvintele de la sensul lor obişnuit, este vorba de a le face să se reîntoarcă către sensul lor originar. Nu este vorba de a le încărca cu un sens arbitrar, ci este vorba de a le descărca de sensul lor comun, care îl obliterează pe cel prim. Aşa se face că acel a-lăsa-să-fie (*Seinlassen*)... este de asemenea un a-lăsa-să-fie al cuvântului sau al limbii: acela

în care gânditorii, potrivit modului care le este propriu, vor să aducă cuvântul la cuvânt şi, în chipul cel mai riguros, să dea cuvântului cuvântul. În felul acesta cuvântul devine mai cuvântător şi gândirea mai apră să gândească."

O impresionantă desfăşurare a compuşilor lui *stell-* în marginea problemei tehnicii, şi în *La ce bun poeţi?*, p. [265] şi urm.

8. V. *Originea operei de artă*, nota 4.
9. V. *Originea operei de artă*, nota 4.
10. V. *Originea operei de artă*, nota 20.
11. V. nota 6.
12. Întrucât cuvântul *Wesen*, pe care l-am tradus prin „esenţă", face parte din limbajul tradiţional al metafizicii – limbaj pe care Heidegger evită cu bună ştiinţă să-l folosească, tocmai pentru a marca re-orientarea gândirii sale – ne vedem obligaţi să explicăm sensul în care îl foloseşte Heidegger. După cum vom vedea, esenţa nu mai trebuie înţeleasă drept ceea ce este un lucru în substanţa lui, în fiinţa lui ultimă. Schimbarea pe care o propune Heidegger în raport cu gândirea tradiţională a metafizicii este bine rezumată de ANZ (1970, pp. 312–313): „*Essentia* este esenţa unui lucru care rămâne determinat prin anumite trăsături imuabile (*essentia* ca *realitas* sau *quidditas*), indiferent de faptul dacă acest lucru există sau nu în realitate. *Existentia* este pura realitate de fapt (*Daßsein*) care este indiferentă faţă de orice diferenţă de conţinut operată la nivelul esenţei. Această dihotomie conceptuală eludează adevărul ontologic originar al celor două concepte, adevăr care arată că ele sunt legate în aşa fel încât «esenţa» nu iese la iveală decât odată cu «existenţa» şi invers.

[...] Aşa stând lucrurile, trebuie făcută distincţia, din punct de vedere gramatical, dintre folosirea nominală a lui *Wesen* şi cea verbală: *Wesen* în sensul nominal este esenţa gândită atemporal (εἶδος; ἰδέα); *Wesen* înţeles verbal trimite la timp, la o survenire. [...]

Gândită dinspre această esenţă temporală, posibilitatea de a recurge la *essentia* şi *existentia* în calitate de categorii metafizice

este exclusă. Esența nu rezidă în *essentia* abstractă, ci în apariția adevărului prin intermediul timpului..."

Pentru sensul preponderent temporal al lui *Wesen*, a se vedea și RICHARDSON, 1967, p. 228; în acest sens, Richardson propune traducerea lui *Wesen* cu *essencing* sau *coming-to-a-presence*. În limba română nu am găsit o modalitate de a reda caracterul temporal al lui *Wesen;* varianta „ființarea", care ar satisface poate cel mai bine sensul acesta al lui *Wesen* (cu atât mai mult cu cât în istoria limbii *Sein* și *Wesen* au avut o vreme aceeași semnificație – lucru vizibil încă și astăzi în participiul trecut al lui *sein*: *gewesen*), nu a putut fi folosit, fiind reținut pentru *Seiendes* (v. nota 4 de la *Originea operei de artă*). În franceză (André Préau, de pildă), *Wesen* și *Sein* au fost traduse nediferențiat cu *être*.

Am tradus în schimb verbul *wesen* cu „a ființa"; în franceză, *wesen* a fost redat prin *déployer son être*, iar la Richardson echivalentul este *to come-to-presence*.

Termenul *Ereignis* reprezintă unul dintre conceptele fundamentale ale gândirii lui Heidegger, care în ultimele sale lucrări devine un echivalent al ființei însăși (*Sein als solches, Sein selbst*, v. de pildă *Der Satz der Identität / Principiul identității* sau *Timp și ființă*).

Pentru sensurile pe care le desfășoară *Ereignis* în scrierile (mai timpurii) cuprinse în acest volum, redăm excelenta notă a lui André Préau, din volumul Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 348:

„Verbul *ereignen* și substantivul derivat din el, *Ereignis*, cuvinte care conțin o multiplicitate de sensuri, se numără printre termenii care sunt cel mai dificil de tradus. Aceste sensuri sunt legate de trei accepții principale:

a) a produce sau a obține ceea ce este propriu ființei sau unei ființări (*ereignen* derivat din *eigen*, „propriu"), de unde: a-și obține propria ființă, a conduce în strălucirea ființei proprii, a face să apară sau a lăsa să apară, a revela ca ființă proprie, uneori a-și însuși.

b) a arăta, a manifesta (sens vechi al lui *ereignen*, derivat din *Ouga*, «ochi»);
c) la reflexiv (*sich ereignen*): a avea loc, a se produce (sensul modern al precedentului). De unde *Ereignis* ca «eveniment». Rar se întâmplă ca unul dintre aceste trei sensuri să le excludă pe celelalte. [...]

Ereignis-ul heideggerian este totodată o naştere sau eclozіune şi o apariţie, este o luminare, o limpezire sau o fulguraţie, prin intermediul căreia fiinţa accede la ceea ce are ca propriu. Faptul că fiinţa, în ceea ce are ca propriu, se revelează în acest caz, distinge *Ereignis*-ul, care este «venire» (*avènement*) şi istorie a fiinţei, de simplele evenimente ale «istoriei» obişnuite.

Pentru *ereignen* şi *Ereignis*, a se vedea *Identität und Differenz*, pp. 28–32."

Pentru un sens mai dezvoltat al lui *Ereignis*, a se vedea şi FRANZ (1970, pp. 197-198): „Scoaterea din ascundere a fiinţării ca fiinţare, acea survenire (*Geschehen*) care lasă să apară fiinţarea în... calitatea ei de fiinţare (*das Seiende in seiner Seiendheit*), este gândită de Heidegger ca fiind *das Ereignis*. Acest Ereignis înseamnă altceva decât înţelegem îndeobşte ca întâmplare sau eveniment. [...]

Ereignis înseamnă «*er-äugen*, adică a prinde cu privirea (*erblicken*), a chema în actul privirii la sine (*im Blicken zu sich rufen*), a-şi însuşi (*an-eignen*)». Acest «*er-äugen*» este o reciprocă conferire (*Zueignen*) şi unire (*Vereinigen*) care sunt puse în joc între om şi fiinţă. Omul şi fiinţa îşi aparţin în această dobândire-conferire a Propriului lor (*Er-eignis*). Aşadar, acest *Ereignis* nu este un lucru întâmplător, deci ceva care poate surveni când şi când; el reprezintă, dimpotrivă, o survenire originară (*Ur-geschehen*), cu funcţie constitutivă..."

Pentru raportul dintre *Ereignis* şi *Ereignen, eigen, eigentlich*, a se vedea şi DERRIDA, 1972, p. 155, nota 16.

14. Pentru problema raportului dintre mister şi scoaterea din ascundere, a se vedea în principal Martin Heidegger, *Despre esenţa adevărului*, § 6.

Din concepţia heideggeriană despre adevăr face parte, accentuându-i caracterul paradoxal şi intens-original, şi misterul

(*das Geheimnis*). Înscriindu-se pe linia lui *Un-wahrheit* (a „non-adevărului"), misterul nu cade în afara esenței adevărului, ci, definit ca *die Verbergung des Verborgenen* („ascunderea a ceea ce este ascuns"), el reprezintă, dimpotrivă, un element constitutiv în scenariul adevărului, elementul care preexistă acestuia (*das vor-weseude Wesen*), dar fără de care el nu poate fi totuși conceput. „Gândiră în perspectiva adevărului ca ieșire-din-ascundere – spune Heidegger în lucrarea amintită (v. *Repere pe drumul gândirii*, p. 193) – starea-de-ascundere este atunci ne-ieșirea din ascundere (*Un-entborgenheit*), și, prin urmare, ne-adevărul propriu-zis, propriu în cel mai înalt grad esenței adevărului."

„Orice scoatere din ascundere – comentează BIEMEL (1973, p. 76) – nu poate avea loc decât pe temeiul stării de ascundere. Lăsând-să-fie ființarea, *Dasein*-ul se raportează la starea de ascundere, ce-i drept în așa fel încât starea de ascundere însăși îi rămâne ascunsă. Pentru Heidegger, acesta este misterul. [...]

Aceasta înseamnă că gândirea care gândește ființarea în întregul ei se lovește de starea de ascundere, o experimentează ca esență originară a adevărului și o află deci ca neadevăr. E drept că starea de ascundere este elementul purtător al oricărei scoateri din ascundere, dar în mod obișnuit – și aceasta înseamnă în tradiție – suntem atât de orbiți de ceea ce se află scos din ascundere, încât starea de ascundere însăși, misterul, cade în uitare. Aceasta se întâmplă și în metafizică; ea gândește, ce-i drept, ființarea ca atare... dar starea de ascundere ca atare nu a devenit niciodată obiectul ei.

Uitat fiind, misterul nu devine defel neputincios; efectul acestei uitări se manifestă prin aceea că omul se cramponează de ceea ce este accesibil și se comportă ca și cum ar fi stăpânul absolut al ființării."

BIRAULT (1978, p. 499) subliniază faptul că, la Heidegger, misterul nu are o formă perturbatoare: dimpotrivă, „el adăpostește și ocrotește esența inițială a adevărului. Ne-adevărul este retragerea adevărului. Misterul – *das Geheimnis* – este patria – *die Heimat* – adevărului".

15. Pentru locul pe care-l ocupă actul întrebării (*Fragen*) în cadrul gândirii lui Heidegger, precum şi pentru raportul ei cu ascultarea (*Hören*), a se vedea următorul pasaj din *Das Wesen der Sprache* / *Esenţa limbii* (în *Unterwegs zur Sprache*, pp. 175–176). „Nu întrebarea, ci ascultarea rostirii pe care ne-o adresează lucrul ce trebuie să devină obiectul întrebării constituie atitudinea autentică a gândirii. Însă din vremuri străvechi, în istoria gândirii noastre, întrebarea reprezintă trăsătura esenţială a gândirii, şi aceasta nu întâmplător. O gândire gândeşte cu atât mai mult cu cât are o atitudine mai radicală, cu cât mai mult se îndreaptă spre *radix*, spre rădăcina a tot ce este. Atitudinea interogativă (*Fragen*) a gândirii rămâne mereu căutarea temeiurilor prime şi ultime. De ce oare? Pentru că faptul de a fi şi de a fi un anume lucru, pentru că ceea ce este esenţial în orice esenţă s-a determinat din vremuri străvechi ca fiind temeiul însuşi. În măsura în care orice esenţă posedă caracter de temei, căutarea esenţei constituie cercetarea temeinică (*Ergründen*) şi întemeierea (*Begründen*) temeiului (*des Grundes*). Gândirea care gândeşte în direcţia esenţei astfel determinate este, în temeiul său, o atitudine interogativă. În încheierea unei conferinţe cu titlul *Întrebarea privitoare la tehnică*, se spunea, în urmă cu câtăva vreme: «Căci în actul întrebării stă pioşenia (*Frömmigkeit*) gândirii.» «Pios» (*fromm*) este gândit aici în sensul vechi al cuvântului: *fügsam*, «docil», şi anume docil faţă de ceea ce trebuie să gândească gândirea. Face parte din experienţele tulburătoare ale gândirii faptul că, uneori, ea nu surprinde într-o măsură suficientă înţelegerile pe care tocmai le-a realizat şi de aceea nici nu le urmează aşa cum s-ar cuveni. Tot aşa se întâmplă şi cu propoziţia citată, cum că în actul întrebării ar sta pioşenia gândirii. Conferinţa citată, care se încheie cu această propoziţie, se mişcă de fapt în sfera gândului potrivit căruia atitudinea autentică a gândirii nu poate fi cea interogativă, ci trebuie să fie ascultarea (*Hören*) rostirii care ne este adresată (*Zusage*) de către acel lucru căruia i se adresează orice întrebare atunci când merge pe urmele esenţei."

Iată şi comentariul lui BIRAULT (1978, pp. 396–397) la fragmentul citat. „Textul acesta este relatarea unei experienţe care

nu poate fi decât o experiență târzie. Caracterul ei târziu este marca însăși a oportunității ei, semnul maturității ei. Această experiență este experiența unei gândiri care descoperă că gestul propriu al gândirii nu este și nu poate fi atitudinea interogativă. Această negare este repetată în textul nostru de două ori, și de două ori, de asemenea, ea este completată cu o afirmație: gestul propriu sau autentic al gândirii este ascultarea unei rostiri care ne este destinată și care emană din lucrul însuși, din esența unui lucru despre care se spune că trebuie să devină obiectul întrebării. Actul întrebării nu are deci în sine însuși propriul său început: există, dimpotrivă, un început al interogării care scapă interogării, și care îi scapă cu atât mai mult cu cât interogarea este mai autentică. Dacă pioșenia se poate defini ca un act de supunere și remitere, interogarea nu constituie în ea însăși pioșenia gândirii, altfel spus, consimțământul inițial al gândirii față de gândire. *Fromm* în germană purcede din grecescul πρόμος, ceea ce vine în primul rând, ceea ce se află în frunte. A spune că interogarea nu este pioșenia gândirii înseamnă a spune că interogarea nu este forma capitală sau principală a gândirii. De ce oare? Pentru că gândirea trebuie mai întâi să se lase instruită prin chiar obiectul care urmează să devină obiect al interogării. Această aptitudine de a te lăsa instruit (*docere*) constituie docilitatea (*docere–docilis*) gândirii. Aceasta este sensul în care Heidegger afirmă identitatea celor două cuvinte, *fromm* și *fügsam*. [...]

Interogarea nu este gestul prim al gândirii, interogarea vine abia apoi. Însă, atunci, unde să găsești acest gest inaugurator care precede și excede interogarea însăși. Heidegger folosește expresia: «*das Hören der Zusage, was in die Frage kommen soll*» – ascultarea rostirii care urmează să devină obiectul întrebării. Ce este deci această ascultare? Ce este deci această rostire? Această ascultare este esența însăși a gândirii, această rostire este rostirea ființei ființării. *Hören* înseamnă a asculta sau a pricepe. *Die Zusage* este rostirea care angajează. O anumită înrăietate a lui *Hören* iese la lumină."

[119] În cele ce urmează încercăm să gândim asupra locuirii (*Wohnen*) şi a construirii (*Bauen*). Această gândire asupra construirii nu pretinde că poate oferi idei pentru construcţii sau, cu atât mai puţin, reguli de care trebuie să ţină seama construirea. Această încercare de gândire nu prezintă defel construirea pornind de la arhitectură şi tehnică, ci merge îndărăt pe urmele construirii până în acel domeniu căruia îi aparţine tot ceea ce *este*.

Întrebăm aşadar: 1. Ce este locuirea?
2. În ce măsură construirea este cuprinsă în locuire?

I

După cât se pare, la locuire nu ajungem decât prin intermediul construirii. Construirea are drept scop locuirea, însă nu toate construcţiile sunt şi locuinţe. Podul şi hangarul, stadionul şi centrala energetică sunt construcţii, fără să fie locuinţe; la fel gara şi autostrada, stăvilarul şi hala pieţii sunt construcţii, dar nu locuinţe. Şi totuşi, construcţiile acestea se situează în domeniul locuirii noastre. El se întinde dincolo de aceste construcţii, fără a se limita,

totuşi, doar la locuinţă. Pe autostradă, şoferul camionului este la el acasă, dar nu putem spune că el locuieşte acolo; muncitoarea se simte la ea acasă în filatură, fără ca locuinţa ei să se afle acolo; în centrala energetică, inginerul este la el acasă, şi totuşi el nu locuieşte acolo. Toate construcţiile acestea îl găzduiesc (*behausen*) pe om. El le locuieşte (*bewohnen*), fără a locui (*wohnen*) însă în ele, dacă a locui nu înseamnă decât a dispune de un domiciliu. Ce-i drept, în actuala criză de locuinţe, chiar şi acesta este deja un lucru liniştitor şi îmbucurător; construcţiile de locuit oferă, e adevărat, un domiciliu, locuinţele pot fi astăzi chiar bine concepute, uşor de gospodărit, destul de ieftine, bine aerisite, [120] expuse luminii şi soarelui; dar oare în felul acesta locuinţele poartă în ele chezăşia că se petrece o *locuire*? Cât priveşte acele construcţii care nu sunt locuinţe, ele rămân, la rândul lor, determinare pornind de la locuire, în măsura în care servesc locuirii oamenilor. Aşadar, de fiecare dată, locuirea pare a fi scopul care precede orice construire. Locuirea şi construirea se află una faţă de cealaltă în raportul în care se află scopul şi mijlocul. Numai că, atâta vreme cât gândul nostru rămâne la acest nivel, locuirea şi construirea sunt considerate două activităţi separate, ceea ce este, desigur, o reprezentare corectă. Şi totuşi, în acelaşi timp, prin schema scop–mijloc, noi ne blocăm accesul la raporturile esenţiale. Căci construirea nu este doar un mijloc şi o cale către locuire; construirea este deja, în ea însăşi, locuire. Cine ne spune acest lucru? Cine ne dă de fapt o măsură cu care să putem măsura esenţa locuirii şi a construirii în toată amploarea ei? Indicaţia privitoare la esenţa unui lucru ne parvine din limbă, cu condiţia ca noi să respectăm esenţa acesteia. Însă până una-alta, globul pământesc este invadat de un şuvoi frenetic de cuvinte

vorbite, scrise şi radiodifuzate, pe atât de dezlănţuite pe cât sunt de bine ticluite. Omul se poartă ca şi cum *el* ar fi făuritorul şi dascălul limbii, când de fapt, *ea* rămâne stăpâna omului. Poate că tocmai răsturnarea, înfăptuită de om, a *acestui* raport este cea care, înainte de toate, îi poartă omului esenţa în spaţiul nefamiliarului (*Unheimische*). E bine să avem în vedere aspectul îngrijit al vorbirii, dar un asemenea lucru nu duce la nimic, atâta vreme cât în felul acesta continuăm să folosim limba doar ca pe un mijloc de exprimare. Dintre toate chemările latente cărora noi oamenii le putem conferi glas, pornind chiar de la noi, limba este cea mai înaltă şi cea care, pretutindeni, este prima.

Ce înseamnă deci construire? În germana veche cuvântul *buan*, care a devenit *bauen* (a construi), înseamnă „a locui", care vrea să spună: a rămâne, a sălăşlui. Noi am pierdut semnificaţia propriu-zisă a verbului *bauen*, şi anume „a locui". O urmă abia vizibilă s-a păstrat încă în cuvântul *Nachbar* (vecin). Vecinul este *Nachgebur* sau
[21] *Nachgebauer*, acela care locuieşte în apropiere. Verbele *buri*, *büren*, *beuren*, *beuron* înseamnă toate „locuire", „loc al locuirii" (*Wohnstätte*). Dar vechiul cuvânt *buan* nu ne spune numai că „a construi" înseamnă propriu-zis „a locui", ci ne dă totodată o sugestie a felului în care trebuie să gândim locuirea desemnată de el. Atunci când este vorba despre locuire, ne reprezentăm îndeobşte un comportament pe care omul îl adoptă pe lângă multe alte moduri de comportare. Lucrăm într-o parte şi locuim în alta. Nu ne limităm doar la a locui – aceasta ar echivala aproape cu o lipsă de activitate –, ci exercităm o profesie, facem afaceri, călătorim, iar în drumul nostru locuim când într-un loc, când într-altul. La origine, *bauen* înseamnă

„a locui". Acolo unde cuvântul *bauen* mai vorbește în limbajul său originar, el ne spune totodată *cât de departe* se întinde esența locuirii. Căci *bauen*, *buan*, *bhu*, *beo* sunt variante ale cuvântului nostru din expresiile *ich bin* („eu sunt"), *du bist* („tu ești"), forma de imperativ *bis* („fii"). Ce înseamnă atunci: *ich bin*? Vechiul cuvânt *bauen*, de care ține *bin*, ne dă răspunsul: *ich bin*, *du bist* înseamnă: „eu locuiesc", „tu locuiești". Felul în care tu ești și eu sunt, felul în care noi oamenii *suntem* pe pământ este acel *Buan*, „locuirea". A fi om înseamnă: a fi, ca muritor, pe pământ (*Erde*), adică a locui. Vechiul cuvânt *bauen*, care spune că omul este în măsura în care *locuiește*, înseamnă însă *totodată*: a întreține și a îngriji cu sensul de a cultiva (*bauen*) ogorul, de a cultiva via-de-vie. O asemenea construire-cultivare nu face decât să vegheze, și anume asupra creșterii care-și poartă de la sine roadele. Construirea cu sensul de întreținere și îngrijire nu este o facere (*Herstellen*). În schimb, construirea unei nave sau a unui templu presupun, într-un anume fel, ele însele facerea operei. Construirea este aici, spre deosebire de îngrijire, o edificare (*Errichten*). Ambele modalități ale construirii – construirea ca îngrijire, în latină *colere*, *cultum*, și construirea ca edificare a unor construcții, *aedificare* – sunt incluse în construirea propriu-zisă, adică în locuire. Dar construirea ca locuire (*Wohnen*), respectiv ca existență pe pământ, rămâne pentru experiența curentă a omului ceea ce, din capul locului este obișnuit, *das Gewohnte*, cum spune atât de frumos limba. De aceea ea alunecă într-un plan secund față de variatele moduri în care se împlinește locuirea, față de activitățile îngri- [22]
jirii și edificării. Aceste activități ajung apoi să revendice în exclusivitate termenul de *bauen* și, odată cu el, *cauza*

însăşi a construirii. Sensul propriu-zis al construirii, şi anume locuirea, cade în uitare.

La prima vedere, această întâmplare nu pare a fi decât un fenomen care se petrece în cadrul schimbării de semnificaţie a unor simple cuvinte. Dar, în realitate, aici se ascunde ceva decisiv, şi anume: locuirea nu este recunoscută ca fiinţa însăşi (*Sein*) a omului; ba mai mult: locuirea nu este gândită nicicând ca fiind trăsătura fundamentală a naturii umane (*Menschsein*).

Faptul că limba, ca să ne exprimăm astfel, retrage, ascunzând-o, semnificaţia propriu-zisă a cuvântului *bauen*, în speţă locuirea, stă însă mărturie pentru originaritatea acestor semnificaţii, căci ceea ce spun în chip propriu cuvintele esenţiale ale limbii este dat lesne uitării în favoarea semnificaţiilor superficiale. Până acum, omul n-a meditat aproape deloc la misterul acestui fenomen. Limba îl lipseşte pe om de vorbirea ei simplă şi înaltă. Dar, prin aceasta, chemarea[1] ei iniţială nu amuţeşte, ci doar se scufundă în tăcere. Iar omul omite, desigur, să acorde acestei tăceri atenţia cuvenită.

Dacă ascultăm însă ce spune limba în cuvântul *bauen*, atunci desluşim trei lucruri diferite:

1. Construirea este propriu-zis locuire.
2. Locuirea este modul în care muritorii sunt pe pământ.
3. Construirea ca locuire se prezintă în dubla ipostază de construire care îngrijeşte creşterea şi de construire care edifică construcţii.

Dacă medităm asupra acestei triade, atunci sesizăm o sugestie şi reţinem cele ce urmează: nici măcar nu suntem în situaţia de *a întreba* într-un chip satisfăcător ce
[23] este, în esenţa ei, construirea de construcţii şi nu putem nicidecum determina în cunostinţă de cauză ce este ea

atâta vreme cât nu avem în vedere faptul că orice construire este în sine o locuire. Noi nu locuim pentru că am construit, ci construim şi am construit în măsura în care locuim, adică în măsura în care posedăm *calitatea de locuitori* (*die Wohnenden*). Dar în ce constă esenţa locuirii? Să mai ascultăm o dată chemarea ascunsă a limbii: *wuon* din saxona veche, goticul *wunian* semnifică, la fel ca şi vechiul cuvânt *bauen*, rămânerea, sălăşluirea. Dar goticul *wunian* spune cu o claritate sporită în ce chip este resimţită această rămânere. *Wunian* înseamnă a fi împăcat (*zufrieden*), a fi adus la pace (*Frieden*), a rămâne în ea. Cuvântul *Friede* vizează ceea ce este liber (*das Freie / Frye*) şi *fry* înseamnă: ferit de pagubă şi ameninţare, ferit de..., adică ocrotit (*geschont*). *Freien* înseamnă propriu-zis a ocroti. Ocrotirea însăşi nu constă doar în aceea că nu afectăm cu nimic lucrul ocrotit. Ocrotirea propriu-zisă este *ceva pozitiv* şi survine atunci când dintru început lăsăm un lucru să rămână în esenţa sa, când readăpostim (*zurückbergen*) anume un lucru în esenţa sa, când, în conformitate cu cuvântul *freien*, ocrotim acel lucru din toate direcţiile (*einfrieden*). A locui, a fi adus la pace, înseamnă: a rămâne ocrotit de jur-împrejur în *Frye*, adică în acel ceva liber (*Freie*) care ocroteşte orice lucru întru esenţa sa. *Această ocrotire este trăsătura fundamentală a locuirii.* Ea străbate locuirea în toată amploarea ei. Această amploare ni se înfăţişează de îndată ce ne gândim la faptul că natura umană rezidă în locuire, şi anume în sensul sălăşluirii muritorilor pe pământ.

Dar „pe pământ" spune deja „sub cer". Ambele implică „rămânerea dinaintea divinilor" (*Göttlichen*) şi includ faptul de „a aparţine comunităţii oamenilor". Cei patru:

Lessing încă îl cunoştea. Salvarea nu smulge doar dintr-un pericol; a salva înseamnă propriu-zis: a elibera ceva întru esenţa sa proprie. A salva pământul este mai mult decât a profita de el sau chiar a-l trudi. Salvarea pământului nu duce la înstăpânirea asupra pământului şi la supunerea lui, de unde n-ar mai fi decât un pas până la o exploatare neînfrânată.

Muritorii locuiesc în măsura în care primesc cerul ca cer. Ei lasă soarelui şi lunii mersul lor, aştrilor le lasă calea lor, lasă[4] timpurilor anului binefacerile şi asprimile lor, nu fac din noapte zi şi nici din zi chinuitoare neodihnă.

Muritorii locuiesc în măsura în care îi aşteaptă pe divini ca divini. Sperând, ei le oferă nesperatul. Stau în aşteptarea semnelor sosirii lor şi nu se înşală asupra emblemelor absenţei lor. Nu-şi fac zeii lor şi nu se dedau cultului idolilor. Chiar în nemântuire, ei mai aşteaptă încă mântuirea ce le-a fost retrasă.

Muritorii locuiesc în măsura în care îşi călăuzesc propria esenţă – a avea putinţa morţii ca moarte – în fiinţa acestei putinţe şi în folosirea ei, cu gândul ca să fie o moarte bună. A-i călăuzi pe muritori în esenţa morţii nu înseamnă nicidecum a face din neantul vid al morţii supremul ţel, aşa cum nu înseamnă să întuneci locuirea prin oarba ţintuire a sfârşitului.

În salvarea pământului, în primirea cerului, în aşteptarea divinilor, în călăuzirea muritorilor se petrece locuirea ca acea împătrită ocrotire a tetradei. A ocroti înseamnă a păzi tetrada în esenţa ei. Ceea ce este luat în pază trebuie adăpostit. Dar locuirea, atunci când ocroteşte tetrada, unde îşi păstrează esenţa? Cum aduc muritorii la împlinire locuirea ca fiind această ocrotire? Nicicând n-ar izbuti muritorii s-o facă dacă locuirea nu ar fi decât o sălăşluire pe pământ,

pământul şi cerul, divinii şi muritorii formează un tot, plecând de la o unitate *originară*.

Pământul este purtătorul care slujeşte, roditorul care înfloreşte răspândit în ape şi roci, deschizându-se în plante şi animale. Când spunem „pământ", îi gândim şi pe ceilalţi Trei laolaltă cu el, dar nu meditäm la unitatea celor Patru.

[24] Cerul este mersul boltit al soarelui, înaintarea lunii cu chipul ei schimbător, hoinara strălucire a aştrilor, timpurile anului şi petrecerea lor, lumina şi amurgul zilei, întunericul nopţii şi limpezirea ei, prietenia vremii şi neprietenia ei, alunecarea norilor şi adâncimea de azur a văzduhului. Când spunem „cer", îi gândim şi pe ceilalţi Trei laolaltă cu el, dar nu meditäm la unitatea celor Patru.

Divinii sunt solii trimiţători de semne ai divinităţii. Prin sacra guvernare a acestora, zeul apare în prezenţa sa sau se retrage în învăluire. Când îi numim pe divini, îi gândim şi pe ceilalţi Trei laolaltă cu ei, dar nu meditäm la unitatea celor Patru.

Muritorii sunt oamenii. Ei se cheamă muritori pentru că pot muri. A muri înseamnă a avea putinţa morţii *ca* moarte. Omul singur moare, şi moare fără încetare atâta vreme cât rămâne pe pământ, sub cer, dinaintea divinilor[2]. Când îi numim pe muritori, îi gândim şi pe ceilalţi Trei laolaltă cu ei, dar nu meditäm la unitatea celor Patru.

Această unitate a lor noi o numim *tetrada* (*das Geviert*)[3]. Muritorii *sunt* în tetradă atunci când *locuiesc*. Trăsătura fundamentală a locuirii este însă ocrotirea. Muritorii locuiesc în aşa fel încât ocrotesc tetrada întru esenţa ei. Aşadar, ocrotirea care locuieşte este împătrită.

Muritorii locuiesc în măsura în care salvează pământul – şi „a salva" trebuie înţeles aici în sensul vechi pe care

sub cer, înaintea divinilor, alături de ceilalți muritori. Dimpotrivă, locuirea este dintotdeauna deja o sălășluire în preajma lucrurilor (*bei den Dingen*). Locuirea ca ocrotire păstrează tetrada în acel ceva în preajma căruia sălășluiesc muritorii: în lucruri.

Dar sălășluirea în preajma lucrurilor nu este adăugată ca un al cincilea element împătritei înfăptuiri a ocrotirii. Sălășluirea în preajma lucrurilor este, dimpotrivă, singura modalitate în care se împlinește, de fiecare dată unitar, împătrita sălășluire în tetradă. Locuirea ocrotește tetrada aducând esența ei în lucruri. Dar lucrurile însele nu adă-
[26] postesc tetrada *decât atunci* când ele însele sunt lăsate *ca* lucruri în esența lor. Cum se petrece aceasta? Prin aceea că muritorii întrețin și îngrijesc lucrurile care se ivesc de la sine, iar pe acelea care nu se ivesc le edifică anume. Îngrijirea și edificarea constituie construirea (*Bauen*) în sens mai restrâns. *Locuirea* este, în măsura în care păstrează tetrada în lucruri, *o construire* în sensul acestei păstrări. Cu aceasta suntem aduși pe calea celei de a doua întrebări:

II

În ce măsură construirea este cuprinsă în locuire?

Răspunsul la această întrebare ne va explica ce este propriu-zis construirea atunci când ea este gândită pornind de la esența locuirii. Ne vom limita la construirea în sensul edificării de lucruri și vom întreba: ce este un lucru construit? Ca model pentru încercarea de a gândi pe linia deschisă de întrebarea noastră ne va servi un pod.

„Ușor și trainic", podul se lansează peste fluviu. El face mai mult decât să lege două maluri deja existente. Abia

în trecerea podului malurile ies în evidenţă ca maluri. Podul le lasă anume să se opună unul altuia. Partea de dincolo se desprinde prin mijlocirea podului de cea de dincoace. Apoi malurile nu se întind ca două hotare indiferente ale ţinutului ferm de-a lungul fluviului. Odată cu malurile, podul aduce înspre fluviu când una, când cealaltă dintre vastităţile ţinutului care se întinde dincolo de maluri. El aduce fluviul şi malul şi ţinutul în reciproca lor vecinătate. Podul *strânge laolaltă* (*versammelt*) pământul ca peisaj a fluviului. El îl călăuzeşte astfel printre lunci. Odihnind nemişcat în albia fluviului, pilonii podului poartă elanul arcuirilor care lasă apelor fluviului calea lor. Fie că apele se duc liniştite şi voioase, fie că torentele se năpustesc – pe vreme de furtună sau când zăpezile prind să se topească – printre arcurile sprijinite pe piloni, podul este gata să întâmpine capriciile cerului şi esenţa lor schimbătoare. Chiar şi acolo unde podul acoperă fluviul, el oferă cerului curgerea sa, primind-o pentru câteva clipe în poarta lui arcuită, şi iar eliberând-o.

Podul îi lasă fluviului calea sa şi totodată le acordă muritorilor drumul lor, aşa încât ei să poată umbla şi călători din ţinut în ţinut. Podurile călăuzesc în multiple chipuri. Podul oraşului duce de la piaţa castelului la piaţa domului, podul din faţa târgului aduce carele şi atelajele în satele dimprejur. Modesta trecere peste pârâu a vechiului pod de piatră arată carului ce poartă recolta drumul de la tarla în sat, sau mână carul încărcat cu lemne de pe drumul de ţară pe şosea. Podul de pe autostradă este prins în reţeaua de linii a traficului pe distanţe mari, a unui trafic calculat şi cât mai rapid. Mereu, şi de fiecare dată altfel, podul călăuzeşte încolo şi încoace drumurile şovăitoare şi grăbite ale oamenilor, făcându-i să ajungă pe alte

ţărmuri, iar la urmă, ca muritori ce sunt, pe celălalt tărâm. Podul se lansează peste râu şi defileu când în arcuiri înalte, când în altele scunde, aşa încât muritorii, fie că iau aminte la elanul podului care lansează dincolo, fie că-l uită, mereu în drum către ultimul pod, caută în fond să depăşească ceea ce este în ei supus obişnuinţei şi plin de strâmbătate, pentru a se duce astfel înaintea ne-strâmbătăţii divinului. În ipostaza lui de trecere care lansează dincolo, podul *strânge laolaltă* înaintea divinilor, indiferent dacă prezenţa lor este gândită anume şi *omagiată* anume, ca în figura sfântului menit să ocrotească podul, sau dacă, dimpotrivă, ea rămâne inaccesibilă sau este chiar respinsă.

Podul *strânge laolaltă*, într-un chip care *îi este propriu*, pământul şi cerul, divinii şi muritorii şi îi aduce în preajma sa.

Strângere-laolaltă se cheamă, după un vechi cuvânt al limbii noastre, *thing*. Podul este – şi anume ca acea strângere laolaltă a tetradei – un lucru (*Ding*). Ce-i drept, se consideră că podul nu este, propriu-zis şi în primul rând, *decât* un pod. Mai apoi, şi când şi când, el ar mai putea
[28] exprima câte ceva. Ca o asemenea expresie, podul ar deveni apoi, chipurile, un simbol, de pildă pentru tot ce a fost arătat adineauri. Dar podul, dacă este un pod autentic, nu este niciodată mai întâi un simplu pod, pentru ca apoi să devină un simbol. Tot arât de puţin podul nu este dinainte doar un simbol în sensul că exprimă ceva ce nu ţine în mod strict de el. Dacă considerăm podul în mod strict, el nu se arată niciodată ca o expresie. Podul este un lucru şi *numai un lucru*. Numai? Fiind acest lucru, podul strânge laolaltă tetrada.

E drept că gândirea noastră s-a obişnuit, încă din Antichitate, să conceapă într-un chip *prea sărăcăcios* esenţa

lucrului. De aici a rezultat, în decursul gândirii occidentale, reprezentarea lucrului ca un *x* necunoscut de care sunt ataşate anumite proprietăţi perceptibile. Considerat de pe această poziţie, tot *ce face deja parte din esenţa acestui lucru – esenţă ce strânge laolaltă* – ne apare, ce-i drept, ca un adaos introdus ulterior prin interpretare. În realitate, podul n-ar fi nicicând un simplu pod, dacă el n-ar fi un lucru.

Podul este însă, ce-i drept, un lucru *de un tip special*, întrucât el strânge laolaltă tetrada în *aşa fel* încât el îi îngăduie şi îi oferă *un loc de aşezare* (*eine Stätte verstattet*). Dar numai un lucru care este *el* însuşi un *loc* (*Ort*) poate rândui o aşezare (*Stätte*). Locul nu există deja înaintea podului. Fără îndoială că înainte de înălţarea podului există de-a lungul fluviului multe puncte (*Stellen*) care pot fi ocupate de un lucru sau altul. Unul dintre aceste puncte ajunge să fie un loc, şi anume, *prin mijlocirea podului*. Aşadar, podul nu este amplasat, el mai întâi, într-un loc anume, ci abia dinspre podul însuşi ia naştere un loc. El este un lucru, el strânge laolaltă tetrada, dar într-un asemenea fel încât îi îngăduie şi îi oferă tetradei o aşezare. Pornind din această aşezare se determină zonele (*Plätze*) şi drumurile prin care este rânduit un spaţiu.

Abia lucrurile care sunt în acest fel anume locuri sunt cele care îngăduie, în fiecare caz în parte, spaţii (*Räume*). Vechea semnificaţie a lui *Raum* spune ce denumeşte acest cuvânt. *Raum*, *Rum* înseamnă zonă făcută liberă pentru aşezarea unei colonii sau a unei tabere. Un spaţiu este ceva rânduit, cedat, eliberat, şi anume în vederea unei limite, în greacă πέρας. Limita nu este locul în care încetează un lucru, ci, aşa cum au observat grecii, limita este locul din care un lucru *îşi începe esenţa sa*. De aceea

conceptul se cheamă ὁρισμός, adică „limită". Spațiul este, prin esența sa, ceea ce este rânduit, ceea ce este introdus în limita sa. Ceea ce este rânduit este de fiecare dată îngăduit și în felul acesta rostuit (*gefügt*), adică strâns laolaltă prin intermediul unui loc, adică prin intermediul unui lucru de tipul podului, de pildă. *Prin urmare, spațiile își capătă esența din locuri și nu din așa-numitul spațiu.*

Anticipând, desemnăm acum drept construcții acele lucruri care, în calitatea lor de locuri, îngăduie și oferă o așezare. Ele se numesc astfel pentru că sunt produse (*hervorgebracht*) prin construirea care edifică (*errichtendes Bauen*). Aflăm de ce tip trebuie să fie această pro-ducere, în speță construirea, abia după ce am meditat mai întâi asupra esenței acelor lucruri care rodamă de la sine, pentru confecționarea lor, construirea ca pro-ducere. Aceste lucruri sunt locuri care îngăduie și oferă tetradei o așezare ce rânduiește de fiecare dată un spațiu. Raportarea locului la spațiu[5] este cuprinsă în esența acestor lucruri, dar tot aici este cuprinsă și raportarea locului la omul care sălășluiește în preajma lui. Așa se explică de ce încercăm acum să lămurim esența acestor lucruri pe care le numim construcții, chibzuind pe scurt la cele ce urmează.

Întâi: în ce raport se află locul și spațiul? Și apoi: care este relația dintre om și spațiu?

Podul este un loc. Fiind un asemenea lucru, el îngăduie și oferă un spațiu în care sunt introduși pământul și cerul, divinii și muritorii. Spațiul îngăduit și oferit de pod poartă în sine felurite zone aflate mai aproape sau mai departe față de pod. Aceste zone pot fi concepute însă ca simple puncte (*Stellen*) între care există o distanță măsurabilă; o distanță, în greacă un στάδιον, este întotdeauna rânduită, și anume prin intermediul unor simple puncte.

Ceea ce este rânduit astfel, prin intermediul unor puncte, este un spaţiu de un tip special. În calitate de distanţă, [30] de *stadion*, el este, ceea ce ne spune acelaşi cuvânt *stadion* în latină, un *spatium*, un spaţiu intermediar. Apropierea şi depărtarea dintre oameni şi lucruri pot deveni astfel simple îndepărtări (*Entfernungen*), distanţe ale spaţiului intetmediar. Într-un spaţiu care nu este reprezentat decât ca *spatium*, podul apare acum ca un simplu ceva, plasat într-un punct care poate fi oricând ocupat de altceva sau poate fi înlocuit de un simplu marcaj. Dar nu numai atât: din spaţiul conceput ca spaţiu intermediar pot fi izolate, după înălţime, lăţime şi lungime, simplele întinderi. Ne reprezentăm ceea ce a fost abstras astfel, în latină *abstractum*, ca pură diversitate a celor trei dimensiuni. Însă ceea ce este rânduit de această diversitate, nu mai este determinat prin distanţe, nu mai este un *spatium*, ci numai *extensio* – o întindere. Dar spaţiul ca *extensio* mai poate fi abstras o dată, obţinându-se relaţii analitico-algebrice. Aceste relaţii admit posibilitatea construirii pur matematice a unor diversităţi cu oricât de multe dimensiuni. Ceea ce este rânduit astfel pe cale matematică poate fi numit spaţiu. Dar spaţiul conceput în acest sens nu conţine nici spaţii şi nici zone. În el nu găsim niciodată locuri, adică lucruri de tipul podului. În schimb, în spaţiile rânduite prin mijlocirea unor locuri se află întotdeauna spaţiul ca spaţiu intermediar, iar în acesta, la rândul său, spaţiul ca pură întindere. *Spatium* şi *extensio* oferă oricând posibilitatea de a măsura şi de a calcula dimensiunile lucrurilor şi spaţiile rânduite de ele în funcţie de distanţe, de segmente, de direcţii. Dar numerele-măsură şi dimensiunile lor, pentru simplul fapt că pot fi aplicate în *genere* la tot ce este întins, nu sunt în nici un caz *temeiul* esenţei spaţiilor

și a locurilor care pot fi măsurate cu ajutorul instrumentarului matematic. Nu putem lua aici în dezbatere în ce măsură fizica modernă s-a văzut și ea constrânsă de fapte
[31] să-și reprezinte mediul spațial al spațiului cosmic ca pe o unitate de câmp care este determinată de corp ca centru dinamic. Spațiile pe care le străbatem în mod obișnuit sunt rânduite de locuri; esența acestor locuri se întemeiază în lucruri de tipul construcțiilor. Dacă ținem seama de aceste raporturi dintre loc și spații, dintre spații și spațiu, atunci obținem un punct de sprijin pentru a medita asupra relației dintre om și spațiu. Când vorbim despre om și spațiu, sună ca și cum omul s-ar afla de o parte, iar spațiul de cealaltă. Dar spațiul nu este pentru om un termen pe care omul îl află în fața sa (*ein Gegenüber*). Spațiul nu este nici un obiect exterior, nici o trăire interioară. Nu există oamenii și în plus *spațiu*; căci atunci când spun „un om", și gândesc prin acest cuvânt pe acela care este de natură umană, deci care locuiește, atunci am și numit, odată cu numele „un om", sălășluirea în tetradă în preajma lucrurilor. Chiar și atunci când ne raportăm la lucruri care nu se află în imediata apropiere, sălășluim în preajma lucrurilor însele. Nu ne reprezentăm lucrurile depărtate doar în forul nostru interior – așa cum se învață la școală – astfel încât în interiorul și în capul nostru să nu se deruleze, ca substitut al lucrurilor îndepărtate, decât reprezentări ale lor. Dacă noi toți ne vom gândi acum, de aici, la vechiul pod din Heidelberg, atunci gândirea îndreptată spre acel loc nu constituie o simplă trăire (*Erlebnis*) în persoanele prezente aici; dimpotrivă, când ne gândim la podul menționat, face parte din chiar esența acestei gândiri faptul că ea, în ea însăși, *înfruntă* (*durchsteht*) *în sine* depărtarea față de locul acela. Ne aflăm, pornind de

aici, în preajma podului de acolo şi nicidecum în preajma unui conţinut al reprezentării în conştiinţa noastră. Pornind de aici putem chiar să fim mult mai aproape de podul acela şi de spaţiul pe care el îl rânduieşte, decât cineva care-l foloseşte în mod obişnuit drept trecere indiferentă peste râu. În sălăşluirea muritorilor, spaţiile, şi odată cu ele spaţiul, sunt dintotdeauna deja rânduite. Spaţiile se deschid prin aceea că sunt introduse în locuirea omului. Muritorii *sunt*, vrea să spună: pe temeiul sălăşluirii lor în preajma lucrurilor şi a locurilor, ei înfruntă spaţii *locuind*. Şi doar în virtutea faptului că muritorii, potrivit esenţei lor, înfruntă spaţii, ei pot să le străbată. Însă atunci când mergem, nu abandonăm înfruntarea aceea imobilă. Prin spaţii mergem, dimpotrivă, întotdeauna în aşa fel încât le înfruntăm în toată amploarea lor, sălăşluind în permanenţă în preajma locurilor şi a lucrurilor apropiate şi îndepărtate. Când merg spre ieşirea sălii, sunt deja acolo şi nici n-aş putea să mă duc într-acolo dacă nu aş fi în aşa fel încât să fiu deja acolo. Nu sunt niciodată doar aici, ca trup închis în sine, ci sunt acolo, adică înfrunt spaţiul, şi doar în felul acesta îl pot străbate.

Chiar şi atunci când muritorii „se retrag în sine", ei nu se rup de apartenenţa la tetradă. Atunci când ne concentrăm asupra fiinţei noastre – cum se spune –, ne îndreptăm înspre noi venind dinspre lucruri, *fără a abandona* vreodată sălăşluirea în preajma acestora. Până şi pierderea raportării la lucruri, care apare în stările depresive, ar fi imposibilă dacă o stare de felul acesta nu ar rămâne, la rândul ei, ceea ce este ea în calitatea ei de stare umană, şi anume o sălăşluire *în preajma* lucrurilor. Doar în situaţia în care această sălăşluire determină deja natura umană, lucrurile în preajma cărora suntem pot de asemenea să

nu ni se adreseze, pot de asemenea să *nu* ne mai atingă *cu nimic*.

Raportarea omului la locuri şi, prin mijlocirea locurilor, la spaţii rezidă în locuire. Relaţia dintre om şi spaţiu nu este nimic altceva decât locuirea gândită în chip esenţial.

Dacă gândim, aşa cum am încercat, pe urmele raportului dintre loc şi spaţiu, dar şi pe urmele relaţiei dintre om şi spaţiu, cade o lumină asupra esenţei lucrurilor care sunt locuri şi pe care le numim construcţii.

Podul este un lucru de acest fel. Locul introduce unitatea pământului şi a cerului, a divinilor şi a muritorilor
[33] într-o aşezare, ordonând aşezarea de spaţii. Locul rânduieşte tetrada într-un dublu sens. Locul *admite* (*lässt zu*) tetrada şi o *ordonează* (*einrichtet*). Ambele, în speţă rânduirea ca admitere şi rânduirea ca ordonare, trebuie să constituie un tot. În această calitate de dublă rânduire, locul este o pază (*Hut*) a tetradei, sau, cum spune acelaşi cuvânt, un *Huis*, un *Haus*, un loc al găzduirii. Lucruri de felul unor asemenea locuri găzduiesc (*behausen*) sălăşluirea oamenilor. Lucruri de acest fel sunt locuri ale găzduirii (*Behausungen*), fără a fi în mod necesar locuinţe în sens mai restrâns.

Construirea este pro-ducerea unor asemenea lucruri. Esenţa construirii rezidă în aceea că ea corespunde felului acestor lucruri. Ele sunt locuri care îngăduie şi oferă spaţii. De aceea construirea este – datorită faptului că edifică locuri – o ctitorire şi o rostuire de spaţii. Ca urmare a faptului că această construire pro-duce locuri, odată cu rostuirea spaţiilor ei, spaţiul ca *spatium* şi ca *extensio* intră şi el, în mod necesar, în rostuirile cu caracter de lucru care iau chipul construcţiilor. Dar construirea nu conferă niciodată formă spaţiului ca atare. Nici în mod indirect, nici

în mod direct. Cu toate acestea, având în vedere că această construire produce lucruri ca locuri, ea se găseşte mai aproape de esenţa spaţiilor şi de provenienţa esenţei spaţiului ca atare decât orice geometrie şi matematică. Construirea îşi *primeşte îndrumarea* (*Weisung*) pentru edificarea sa de locuri din unitatea simplă în care se întrepătrund pământul şi cerul, divinii şi muritorii. Tocmai din tetradă *preia* construirea măsurile pentru orice dimensionare a spaţiilor rânduite, de fiecare dată, prin locurile ctitorite. Construcţiile păstrează tetrada ca tetradă. Ele sunt lucruri care, în felul lor propriu, ocrotesc tetrada. Ocrotirea tetradei, deci salvarea pământului, primirea cerului, aşteptarea divinilor, călăuzirea muritorilor – această împătrită ocrotire este esenţa locuirii. Aşadar construcţiile autentice marchează locuirea aducând-o în esenţa ei şi găzduiesc această esenţă.

Construirea caracterizată astfel este o acţiune privilegiată care lasă să survină locuirea (*Wohnenlassen*). Atunci când construirea *este* într-adevăr o asemenea oferire, ea *corespunde* deja chemării tetradei. În această corespondenţă rămâne întemeiată orice alcătuire de planuri care deschide, la rândul ei, domeniile adecvate pentru conceperea de proiecte.

Atunci când încercăm să gândim esenţa construirii care edifică pornind de la oferirea de locuire, aflăm cu o claritate sporită în ce rezidă acea pro-ducere prin care se împlineşte construirea. În mod obişnuit, concepem pro-ducerea ca pe o activitate ale cărei performanţe au ca urmare un rezultat, în speţă construcţia finită. Pro-ducerea (*Hervorbringen*) poate fi, într-adevăr, reprezentată astfel: în felul acesta se surprinde ceva corect şi totuşi nu este niciodată atinsă esenţa sa: o „aducere aici" (*Herbringen*) care aşază

în fața noastră (*vor-bringt*). Căci construirea aduce tetrada *aici*, într-un lucru precum podul, și așază lucrul *în fața* noastră ca fiind un loc, îl așază în ceea ce este deja prezent și care abia acum, *prin mijlocirea* acestui loc, este rânduit ca spațiu.

A pro-duce se spune în greacă τίκτω. Rădăcina *tec* a acestui verb se regăsește în cuvântul τέχνη, tehnică. Cuvântul τέχνη nu înseamnă pentru greci nici artă, nici meșteșug, ci: a lăsa cutare sau cutare lucru să apară într-un fel sau altul în sânul a ceea ce este prezent. Grecii gândesc τέχνη, pro-ducerea, pornind de la „a face să apară" (*Erscheinenlassen*). Τέχνη, care trebuie gândită astfel, se ascunde încă din Antichitate în caracterul tectonic al arhitecturii. Mai recent, și într-un chip și mai hotărât, ea se ascunde în caracterul tehnic propriu tehnicii motoarelor. Dar esența producerii care construiește nu poate fi gândită satisfăcător nici pornind de la arta construirii, nici de la construcția inginerească, și nici de la o simplă asociere a celor două. Pro-ducerea care construiește *nu* ar fi determinată corespunzător *nici atunci* când ea ar fi gândită în sensul acelei τέχνη, *numai* ca o activitate care face ca ceva să apară, care aduce ceva pro-dus ca fiind prezent în sânul celor care sunt deja prezente.

Esența construirii este oferirea de locuire. Realizarea esenței construirii este edificarea de locuri prin rostuirea spațiilor lor. *Doar atunci când avem putința locuirii putem construi.* Să poposim pentru o clipă cu gândul la o gospodărie pe care, cu două veacuri în urmă, în Pădurea Neagră, locuirea țărănească încă o mai construia. Aici casa a fost alcătuită de nestrămutata putință de a cuprinde *unitar* în lucruri pământul și cerul, divinii și muritorii. Ea a așezat gospodăria pe versantul muntelui protejat de vânturi, cu

faţa către miazăzi, între păşuni, în apropierea izvorului. Ea i-a dat acoperişul de şindrilă mult ieşit în afară, care poartă în pantă potrivită povara zăpezii şi care, coborând foarte mult, protejează odăile împotriva furtunilor din lungile nopţi de iarnă. Ea n-a uitat colţul închinat Domnului, din spatele mesei comune, a rânduit în odăi locurile sfinţite pentru naştere şi pentru „arborele morţilor" – aşa se cheamă acolo sicriul –, prefigurând astfel pentru toate vârstele vieţii, sub un unic acoperiş, tiparul mersului lor prin timp. Gospodăria a fost construită cu un meşteşug care, născut el însuşi din locuire, foloseşte încă uneltele şi materialele sale ca pe nişte lucruri.

Putem construi doar dacă avem putinţa locuirii. Referirea la gospodăria din Pădurea Neagră nu vrea să spună nicidecum că ar trebui şi că am putea să ne întoarcem la construirea acestor gospodării, ci ilustrează pe marginea unei locuiri *trecute* dar *esenţiale* cum a ştiut *aceasta* să construiască.

Locuirea este însă acea *trăsătură fundamentală* a fiinţei în conformitate cu care muritorii sunt. Poate că prin această încercare de a gândi pe urmele locuirii şi ale construirii iese ceva mai limpede la lumină că orice construire trebuie să fie cuprinsă în locuire; şi deopotrivă, poate iese la iveală şi felul în care îşi primeşte construirea esenţa de la locuire. Ne-am putea declara mulţumiţi dacă locuirea şi construirea ar ajunge în *sfera a ceea ce este demn de a fi interogat*, rămânând astfel ceva *ce este demn de a fi gândit*.

Calea gândirii încercată aici poate sta însă mărturie pentru faptul că gândirea însăşi face parte din locuire în acelaşi sens în care face şi construirea; numai chipul în care face ea parte e altul.

Construirea şi gândirea sunt, fiecare în felul ei, de neo- [36]
colit pentru locuire. Dar ambele sunt totodată insuficiente

pentru locuire atâta vreme cât fiecare în parte își vede separat de treaba ei, în loc ca fiecare să asculte de cealaltă. Iar această putință ele nu o au decât atunci când, laolaltă, construire și gândire, aparțin locuirii, rămân în limitele lor și știu că amândouă vin din spațiul de exersare al unei lungi experiențe și al unei neîntrerupte practici.

Încercăm să gândim pe urmele esenței locuirii. Pasul următor pe această cale ar fi întrebarea: care este situația locuirii în vremea noastră, în vremea aceasta care dă de gândit? Se vorbește pretutindeni, și pe bună dreptate, de criza de locuințe. Nu se vorbește doar, se și face ceva. Se încearcă rezolvarea crizei prin crearea de locuințe, prin încurajarea construirii de locuințe, prin planificarea întregului domeniu al construirii. Oricât de dură și de deprimantă, oricât de dificilă și de amenințătoare ar fi lipsa de locuințe, *criza propriu-zisă a locuirii* nu constă în primul rând în lipsa de locuințe. Criza propriu-zisă de locuințe datează, de altfel, dinaintea războaielor mondiale și a distrugerilor lor, dinaintea creșterii populației pe pământ, și este mai veche decât situația muncitorului din industrie. Criza propriu-zisă a locuirii rezidă în faptul că muritorii au să caute neîncetat esența locuirii, că ei *trebuie mai întâi să învețe locuirea*. S-ar putea ca lipsa de patrie (*Heimatlosigkeit*) a omului să constea tocmai în aceea că omul nici nu meditează încă asupra crizei *propriu-zise* de locuințe ca fiind *adevărata criză*. Dar din clipa în care omul *meditează* asupra lipsei de patrie, ea a și încetat să mai fie un neajuns (*Elend*). Gândită cum trebuie și păstrată în memoria noastră, ea este singura chemare care îi *atrage* pe muritori în locuire.

Dar cum altfel pot muritorii să corespundă acestei chemări, dacă nu prin încercarea de a aduce locuirea –

NOTE

Acest text a fost prezentat de Heidegger sub forma unei conferințe ținute la 5 august 1951 în cadrul întâlnirilor intitulate *Darmstädter Gespräch II*, având ca temă *Omul și spațiul*. Textul a apărut ripărit în lucrările acestui simpozion în 1952, p. 72 și urm.

1. „Chemarea" sau „apelul", *Zuspruch*, este mesajul esențial pe care ființa i-l adresează omului prin intermediul limbii (*Sprache*). Ascultarea (*Hören*) este atitudinea adecvată a omului în raport cu acest mesaj. Traversarea arheologică a straturilor limbii, așa cum este ea practicată de Heidegger însuși, reprezintă una dintre modalitățile de realizare ale acestei ascultări. Este vorba deci de a coborî la sensul originar al cuvintelor, la locul în care limba „încă mai vorbește". Acest *Zuspruch* trebuie gândit în strânsă legătură și cu *Anspruch*, „exigența" prin care ființa îl revendică pe om pentru a o exprima adecvat prin limbă, precum și în legătură cu termenul *Entsprechen*, „corespondența realizată prin intermediul limbii" între apelul și exigența ființei, pe de o parte, și răspunsul omului, pe de altă parte.
A se compara acest pasaj și cu cel din „...*În chip poetic locuiește omul*...", p. [64].

Coborârea la sensul originar al cuvântului ca o variantă a „ascultării" explică recursul frecvent la etimologii în opera lui Heidegger. El însuși s-a referit la riscurile pe care le implică un atare demers.

„Orice etimologie devine un joc gratuit și lipsit de sens cu cuvintele, atunci când spiritul de limbă al limbii rămâne necunoscut, adică atunci când esența ființei și a adevărului, din lăuntrul

cărora limba vorbește, rămâne necunoscută. Pericolul etimologiei nu rezidă în etimologia însăși, ci în puținătatea spirituală a celor care o practică sau, ceea ce aici înseamnă același lucru, a celor care o contestă. Un filolog poate astfel să-și petreacă întreaga lui viață – și s-o facă cu deplină dăruire – înăuntrul limbii eline și poate ajunge chiar s-o stăpânească, fără să fie vreodată atins de spiritul de limbă al limbii; dimpotrivă, el poate face, cu naivitate și cuminție, ca viața sa obișnuită și modul de reprezentare curent să se exercite, chiar dacă ele sunt «transformate istoric», în locul spiritului limbii" (Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, Bd. 55, p. 148).

2. A se compara acest pasaj, ca și cel asemănător din „*...În chip poetic locuiește omul...*" (p. [70]) cu următorul fragment din conferința *Das Ding / Lucrul* (în *Vorträge und Aufsätze*, Teil II, p. 51): „Muritorii sunt oamenii. Ei se numesc muritori pentru că au putința de a muri. A muri înseamnă a avea putința morții ca moarte. Numai omul moare (*stirbt*). Animalul sfârșește (*verendet*). Moartea ca moarte, el nu o are nici în fața și nici în urma lui. Moartea este racla Nimicului (*der Schrein des Nichts*), deci a acelui ceva care, în toate privințele, nu este niciodată o simplă ființare, dar care totuși ființează în chip esențial (*west*), și anume ca mister al ființei înseși. Ca raclă a Nimicului, moartea adăpostește în sine ceea ce ființează în chip esențial în ființă (*das Wesende des Seins*). Ca raclă a Nimicului, moartea este marele adăpost al ființei (*das Gebirg des Seins*). Îi numim pe muritori «muritori» – nu pentru că viața lor pământească cunoaște un sfârșit (*endet*), ci pentru că ei au putința morții ca moarte. Muritorii sunt ceea ce sunt, ca muritori, ființând în chip esențial în marele adăpost al ființei. Ei sunt relația, care ființează în chip esențial, cu ființa ca ființă (*das wesende Verhältnis zum Sein als Sein*)."

A se vedea de asemenea *Ființă și timp*, § 47, p. 240 și urm.: „Sfârșitul unei viețuitoare îl concepem terminologic ca «pieire». Diferența aceasta nu o putem vedea decât dacă distingem între faptul-de-a-sfârși propriu *Dasein*-ului și sfârșitul unei vieți în general."

In sfârşit, a se vedea şi partea finală a fragmentului de curs *Moira* (în *Vorträge und Aufsätze*, Teil III, p. 52): „Ca posibilitate extremă a *Dasein*-ului expus morţii, moartea nu este sfârşitul posibilului, ci supremul adăpost (adăpostirea ce strânge laolaltă) al misterului propriu scoaterii din ascundere ce cheamă (*das höchste Ge-birg – das versammelnde Bergen – des Geheimnisses der rufenden Entbergung*)." Pentru lămurirea sensului lui *Gebirg*, a se vedea şi PERPEET, 1963, p. 169: „Aşa cum *Gebirge* este strângerea laolaltă a munţilor în masivul muntos, tot astfel moartea este probabil strângerea laolaltă a omului în întregul sinelui său imuabil."

3. Pentru o imagine mai nuanţată privind raporturile existente între cele patru elemente care alcătuiesc tetrada (*das Geviert*), a se vedea şi următorul fragment din *Das Ding / Lucrul* (în *Vorträge und Aufsätze*, Teil II, p. 52): „Pământul şi cerul, divinii şi muritorii îşi aparţin unii altora – uniţi prin propria lor esenţă unii cu alţii – pornind de la natura simplă (*Einfalt*) a tetradei unitare. Fiecare dintre cei Patru oglindeşte în felul său esenţa celorlalţi. Făcând astfel, fiecare se reoglindeşte, potrivit felului său, în ceea ce îi este propriu în sânul naturii simple a celor Patru. Această oglindire (*Spiegeln*) nu este prezentarea unei imagini reduplicate. Oglindirea face să survină în chip propriu (*ereignet*), luminându-i pe fiecare dintre cei Patru, esenţa care le este proprie, conducând-o pe aceasta către o unitară conferire reciprocă. Oglindindu-se în felul acesta, care face să survină în chip propriu şi să lumineze (*ereignend-lichtende Weise*), fiecare dintre cei Patru se dăruie prin intermediul jocului (*sich zuspielen*) fiecăruia dintre ceilalţi. Oglindirea care face să survină în chip propriu (*das ereignende Spiegeln*) îi eliberează pe fiecare dintre cei Patru în ceea ce le este lor propriu (*in sein Eigenes*); însă pe cei astfel eliberaţi, ea îi leagă în natura simplă a apartenenţei reciproce, care ţine chiar de esenţa lor. [...]

Acest joc de oglindire care face să survină în chip propriu, joc ce se naşte din natura simplă a pământului şi cerului, a divinilor şi muritorilor, îl numim «lume»."

Unii comentatori – de pildă PERPEET, 1963, p. 175 – consideră prezența „tetradei" în operă drept condiția obligatorie a oricărei opere de artă autentice: „Doar acea operă care strânge laolaltă tetrada (pământul, cerul, divinii și muritorii) este o operă *de artă*. Exprimat în mod negativ: în măsura în care o operă nu adună laolaltă cerul ca cer, pământul ca pământ, muritorii ca muritori și divinii ca divini este orice altceva, numai o operă de artă nu."

Pentru o situare a lui *Geviert* în raportul său cu *Gestell*, a se vedea POGGELER (1972, p. 89): „Atunci când Heidegger evidențiază *Gestell* și *Geviert* ca structuri esențiale, această coexistență a lui *Gestell* (lumea științei și a tehnicii) cu *Geviert* (lumea artei și a religiei) este gândită drept o corelație care determină din punct de vedere istoric tocmai epoca noastră. [...] Dacă și cum anume se poate menține lumea ca *Geviert* împreună cu lumea ca *Gestell* reprezintă o problemă care nu poate fi rezolvată decât istoric, și care astăzi mai este încă deschisă."

4. Acest *lassen* („a lăsa") se înscrie nemijlocit în sfera conceptelor heideggeriene fundamentale de *Seinlassen* și *Gelassenheit*.

Pentru sensul lui *Seinlassen*, a se vedea pagina din *Despre esența adevărului* (1930).

„Îndeobște vorbim despre *Seinlassen* atunci când, de pildă, renunțăm la o acțiune avută în vedere. *Wir lassen etwas sein* înseamnă că nu ne mai atingem de acel lucru, că nu ne mai preocupăm de el. Această acțiune – *das Seinlassen von etwas* – are aici sensul negativ de abandonare a ceva, de renunțare la ceva, de indiferență și chiar de delăsare.

Când vorbim însă de *Seinlassen* în privința unei ființări, nu avem în vedere delăsarea și indiferența, ci tocmai opusul. *Seinlassen* înseamnă *Sicheinlassen auf das Seiende*, «a te angaja în ființare». Aceasta, ce-i drept, nu trimite la «a mâna» (*Betreiben*), la păzire, îngrijire și planificare – toate având în vedere o ființare întâlnită sau căutată. *Seinlassen* – a lăsa ființarea să fie ființarea care este ea – înseamnă a te angaja în deschis (*auf das Offene*) și în deschiderea lui, în care se înalță orice ființare pe care deschiderea o aduce cu sine. Gândirea occidentală a conceput în timpuriul

ei acest deschis drept τὰ ἀληθέα, ceea ce este neascuns. Dacă traducem ἀλήθεια cu «stare de neascundere» şi nu cu «adevăr», această traducere nu este doar mai exactă, ci conţine indicaţia de a regândi conceptul obişnuit de adevăr (în sensul de corectitudine a enunţului) şi de a-l transforma prin gândire în acel ceva ce nu a fost încă înţeles şi conceptualizat, propriu stării de neascundere şi scoaterii din ascundere a fiinţării. Angajarea în starea de neascundere a fiinţării nu se pierde în această stare, ci se desfăşoară, devenind o retragere în faţa fiinţării, pentru ca aceasta să se reveleze ca ceea ce este şi în felul în care este, şi pentru ca reprezentarea care se aşază la nivelul acestei fiinţări să-şi extragă de aici măsura. În calitate de *Sein-lassen*, de «a lăsa să fie», angajarea se expune fiinţării ca fiinţare şi mută orice comportament în deschis. *Das Sein-lassen*, «lăsarea de a fi», adică libertatea este în sine ex-pozitivă, ec-sistentă. Esenţa libertăţii privită în perspectiva esenţei adevărului se arată ca ex-punere în starea de neascundere a fiinţării" (*Repere pe drumul gândirii...*, p. [188]).

Pentru problema raportului dintre spaţiu (*Raum*) şi loc (*Ort*) a se vedea lucrarea lui Heidegger *Die Kunst und der Raum / Arta şi spaţiul*, p. [8] şi urm.

„...ÎN CHIP POETIC LOCUIEŞTE OMUL..."

Vorba aceasta a fost desprinsă dintr-o poezie târzie a lui Hölderlin, care ne-a parvenit pe o cale neobişnuită. Poezia începe astfel: *În dulcele azur înfloreşte turla bisericii cu sclipiri de metal...* (ed. Stuttgart II, 1, p. 372 şi urm.; Hellingrath VI, p. 24 şi urm.). Pentru a asculta cum se cuvine vorba „...în chip poetic locuieşte omul..." trebuie să o restituim poeziei, însoţind-o cu gândul nostru. Ne vom apleca atunci cu gândul asupra acestei vorbe. Să ne oprim mai întâi asupra nedumeririlor pe care nu întârzie să le trezească. Căci altminteri ne lipseşte disponibilitatea de a fi la înălţimea acestei vorbe şi de a o urma.

„...în chip poetic locuieşte omul...". Cu un oarecare efort ne-am putea imagina că poeţii sunt cei care locuiesc uneori în chip poetic. Dar „omul"? Cum se poate oare ca omul, cu alte cuvinte fiecare om, să locuiască, şi asta fără încetare, în chip poetic? Nu este oare orice locuire incompatibilă cu poeticul (*das Dichterische*)? Locuirea noastră stă sub apăsarea crizei de locuinţe. Chiar dacă situaţia n-ar fi aceasta, fapt este că locuirea noastră actuală este hărţuită de muncă, este instabilă din pricina goanei după avantaje şi succese, ţinută sub vraja industriei plăcerilor şi a recreării. Iar acolo unde, în locuirea actuală, mai rămâne un spaţiu şi un timp drămuit pentru poetic,

se naşte în cel mai bun caz o preocupare pentru artele literare: poeziile sunt radiodifuzate sau sunt publicate în reviste şi volume. În general însă, poezia este tăgăduită ca o prefăcută tânguire şi o rătăcire în ireal, dacă nu chiar negată ca evadare în idilic sau, când poeticul este considerat o simplă specie, el este trecut în seama literaturii. Iar valoarea literaturii este judecată după gradul ei de actualitate, o actualitate, firește, mereu schimbătoare. Ce anume trebuie considerat actual este, la rândul său, produs şi dirijat de către organele care formează opinia publică civilizatoare. Unul dintre elementele funcționale ale formării opiniei publice, adică unul dintre acele elemente care incită, fiind în acelaşi timp incitat, este viaţa literară. În [62]
felul acesta poezia nu poate apărea decât drept literatură. Iar acolo unde este privită în perspectiva culturii şi este tratată ştiinţific, ea devine obiect al istoriei literare. Poezia occidentală este subordonată denumirii generale de „literatură europeană".

Însă dacă poezia îşi află din capul locului singura ei formă de existenţă în domeniul literaturii, cum poate atunci locuirea umană să fie întemeiată pe poetic? Vorba „omul locuieşte în chip poetic" nu provine de fapt decât de la un simplu poet, şi anume de la acela care, după cum se zice, n-a izbutit să înfrunte viaţa. E în firea poeţilor să ignore tot ce este real. În loc să acţioneze, ei visează. Tot ce fac nu este decât rodul plăsmuirii lor. Dar plăsmuirile nu sunt decât rezultate ale facerii. Facerea se cheamă în greacă ποίησις. Aşadar, locuirea omului să fie chiar poezie şi să aibă un caracter poetic? Un asemenea lucru nu-l poate crede decât acela care este rupt de real şi care nu vrea să vadă în ce condiţii istorice şi sociale se desfăşoară

viaţa oamenilor de astăzi, a „colectivului“, cum obişnuiesc sociologii să o numească.

Dar înainte de a declara într-un mod atât de simplist că locuirea şi creaţia poetică sunt incompatibile, ar fi poate bine să luăm aminte cu luciditate la vorba poetului. Ea vorbeşte despre locuirea omului, dar fără să descrie stări de fapt ale locuirii actuale. Fără doar şi poate, vorba lui Hölderlin nu afirmă că „a locui“ înseamnă „a fi proprietarul unei locuinţe“. Totodată, ea nu susţine cum că poeticul s-ar limita la jocul ireal al puterii de plăsmuire poetice. Aşadar, cine dintre cei aflaţi în slujba gândirii ar avea curajul să pretindă – fără să stea o clipă pe gânduri –, asumându-şi o superioritate îndoielnică, că locuirea şi poeticul sunt incompatibile? Poate că cele două se împacă totuşi. Ba mai mult: poate că una dintre ele o poartă pe cealaltă, conferindu-i un temei; s-ar putea ca locuirea să odihnească în poetic. E drept că dacă presupunem un asemenea lucru, atunci ni se cere să gândim locuirea şi creaţia poetică pornind chiar de la esenţa lor. Dacă nu ne opunem acestei exigenţe, atunci gândim ceea ce îndeobşte se numeşte existenţa omului pornind de la locuire. Procedând astfel, abandonăm de bună seamă reprezentarea obişnuită despre locuire. Potrivit acestei reprezentări, locuirea nu este decât unul dintre multiplele moduri de comportare ale omului. Lucrăm în oraş, dar locuim în afara lui, întreprindem o călătorie şi locuim când într-o parte, când în alta. Locuirea concepută astfel nu este decât simpla ocupare a unui refugiu.

Când Hölderlin vorbeşte despre locuire, el are în vedere trăsătura fundamentală a existenţei umane. „Poeticul“ este însă conceput pornind de la raportul pe care el îl întreţine cu locuirea înţeleasă în chip esenţial.

Aceasta nu înseamnă, desigur, că poeticul nu vine decât să se adauge locuirii, devenind o simplă podoabă a ei. Caracterul poetic al locuirii nici nu trimite doar la ideea că poeticul există sub un chip sau altul în orice locuite. Dimpotrivă: vorba „...în chip poetic locuieşte omul...“ ne spune că abia creaţia poetică este cea care face ca locuirea să fie o locuire. Creaţia poetică lasă locuirea să survină în mod autentic. Dar în ce fel ajungem noi să avem o locuinţă? Prin intermediul construirii (*Bauen*). În calitate de acţiune care lasă să survină locuirea (*Wohnenlassen*), creaţia poetică este o construire.

Ne găsim astfel aşezaţi înaintea unei duble exigenţe: pe de o parte trebuie să gândim aşa-numita „existenţă umană“ pornind de la esenţa locuirii; pe de altă parte, trebuie să gândim esenţa creaţiei poetice ca pe o activitate care lasă să survină locuirea, ca pe o construire privilegiată, dacă nu chiar ca pe construirea privilegiată însăşi. Dacă pornim în căutarea esenţei poeziei din perspectiva pe care am schiţat-o, atunci ajungem în chiar esenţa locuirii.

Dar în ce fel ne putem noi, oamenii, lămuri asupra esenţei locuirii şi a creaţiei poetice? De unde îşi capătă omul îndreptăţirea să emită pretenţia că este capabil să ajungă la esenţa unui lucru? Omul nu poate ajunge la o atare pretenţie (*Anspruch*) decât luând-o tocmai din locul de unde el o primeşte. El o primeşte de la apelul (*Zuspruch*)[1] pe care i-l adresează limba. E drept că acest lucru nu se întâmplă decât atunci când şi atâta vreme cât omul ia seama [64]
la esenţa care este proprie limbii. În realitate însă, globul pământesc este invadat de un şuvoi frenetic de cuvinte vorbite, scrise şi radiodifuzate, pe atât de dezlănţuite pe cât sunt de bine ticluite. Omul se poartă ca şi cum *el* ar fi făuritorul şi dascălul limbii, când de fapt *ea* rămâne

stăpâna omului. Atunci când acest raport de subordonare se răstoarnă, omul ajunge să urzească ciudate maşinaţiuni. Limba se transformă într-un mijloc de exprimare. În calitate de mijloc de exprimare (*Ausdrucksmittel*), limba se poate degrada până într-atât încât devine un simplu mijloc de reprimare (*Druckmittel*). A lua seama la aspectul îngrijit al limbii, chiar şi atunci când ea nu este decât un mijloc de exprimare, este, desigur, un lucru binevenit. Dar acest lucru nu ne poate nicicând feri de efectele nefaste ale inversării adevăratului raport existent între limbă şi om. Căci de fapt limba este cea care vorbeşte. Omul vorbeşte abia atunci şi numai în măsura în care el vorbeşte din interiorul limbii, ascultând vorbele pe care ea i le adresează. Dintre toate apelurile pe care noi oamenii le putem face, prin noi înşine, să vorbească, limba este cea mai înaltă şi cea care, pretutindeni, este prima. Limba ne arată mai întâi la începuturi şi apoi încă o dată, la urmă, calea către esenţa unui lucru. Dar aceasta nu înseamnă niciodată că în orice semnificaţie a unui cuvânt, luată la întâmplare, limba ne livrează dintr-odată şi pentru totdeauna esenţa limpede a unui lucru ca şi cum această esenţă ar fi un obiect pregătit pentru a fi consumat. Însă a vorbi din interiorul limbii, şi în felul acesta a asculta în chip autentic vorbele pe care ea ţi le adresează, înseamnă a obţine acea rostire care vorbeşte în elementul creaţiei poetice. Cu cât mai poetică este creaţia unui poet cu atât mai liberă este rostirea lui, deci cu atât mai deschisă şi mai pregătită este ea pentru neprevăzut, cu atât mai pur îşi pune poetul tot ce a rostit (*Gesagte*) în slujba unei ascultări mereu mai atente, cu atât mai departe este tot ce a rostit el de o simplă enunţare (*Aussage*) care nu poate fi judecată decât prin prisma corectitudinii sau a incorectitudinii sale.

...în chip poetic locuieşte omul...

spune poetul. Deslușim vorba lui Hölderlin cu o sporită claritate dacă o reașezăm în poezia din care am extras-o. Să ascultăm mai întâi cele două versuri din care am desprins, desigur mutilând-o, vorba poetului. Iată cum sună ele:

> *Plin de merite, şi totuşi în chip poetic, locuieşte*
> *Omul pe acest pământ.*

În aceste versuri accentul cade pe cuvântul „poetic“. Acest cuvânt este scos în evidență atât prin ceea ce-l precede, cât şi prin ceea ce îi urmează.

El este precedat de cuvintele „Plin de merite, şi totuşi...“. Aceasta sună aproape ca şi cum următorul cuvânt, adică „poetic“, ar introduce o îngrădire în locuirea plină de merite a omului. În realitate, lucrurile stau invers. Îngrădirea este desemnată prin expresia „plin de merite“, căreia trebuie să-i adăugăm mental un „ce-i drept“. Ce-i drept, omul dobândeşte o seamă de merite prin locuirea sa. Căci omul îngrijeşte lucrurile care cresc pe acest pământ şi ocroteşte ceea ce îi parvine prin creştere (*das Zugewachsene*). Îngrijirea şi ocrotirea (*colere, cultura*) reprezintă forme ale construirii. Omul nu cultivă însă doar acele lucruri care cresc de la sine, el construieşte şi în sensul lui *aedificare*, înălțând lucruri care nu pot lua naştere şi nu pot dăinui printr-o creştere spontană. Lucrurile construite şi construcțiile luate în acest sens al cuvântului „a construi“ nu sunt numai edificiile, ci toate operele ieşite din mâna omului şi rezultate din acțiunile sale. Dar meritele proprii acestei variate activități de construire nu epuizează niciodată esența locuirii. Dimpotrivă: ele îi refuză locuirii esența care îi este

proprie, atunci când sunt vânate şi dobândite doar de dragul lor. Într-o asemenea situaţie, tocmai datorită amplorii lor, meritele ar constrânge locuirea să se înscrie doar în hotarele formelor deja menţionate ale construirii. Această construire nu are drept scop decât satisfacerea nevoii de locuire. Construirea înţeleasă în cele trei sensuri – ca o cultivare prin care sunt îngrijite toate câte cresc de la sine, apoi ca o înălţare de construcţii şi fabrici şi, în sfârşit, ca o confecţionare de unelte – reprezintă o urmare a esenţei locuirii, dar nicidecum temeiul locuirii şi nici măcar o întemeiere a ei. Această întemeiere trebuie să survină prin-
[66] tr-un alt tip de construire. De bună seamă că acea construire care se practică de obicei şi care, de aceea, este singura cunoscută aşază plenitudinea meritelor în locuire. Dar omul nu are putinţa locuirii decât dacă el a construit deja în alt chip şi continuă să construiască şi să rămână deschis pentru o viitoare construire.

„Plin de merite (ce-i drept), şi totuşi în chip poetic locuieşte omul...“ Urmează apoi cuvintele: „pe acest pământ“. S-ar putea crede că acest adaos este de prisos, căci a locui înseamnă deja a sălăşlui pe pământ, pe „acest“ pământ căruia orice muritor i se încredinţează şi căruia, totodată, i se abandonează. Dar dacă Hölderlin îndrăzneşte să spună că locuirea muritorilor este de tip poetic, atunci se naşte imediat impresia că locuirea de tip „poetic“ l-ar smulge pe om de pe pământ. Căci ceea ce este poetic ţine – atunci când este considerat ca făcând parte din poezie – de domeniul fanteziei. Locuirea de tip poetic se înalţă, chipurile, prin intermediul fanteziei, deasupra realului. Hölderlin se opune acestei temeri, spunând anume că locuirea de tip poetic este o locuire „pe acest pământ“. Poetul apără în felul acesta „poeticul“ de o interpretare eronată, întâlnită

la tot pasul, şi trimite explicit, prin adăugarea cuvintelor „pe acest pământ“, către esenţa creaţiei poetice. Această creaţie nu lasă pământul în urmă, deci nu-l părăseşte pentru a pluti deasupra lui. Abia creaţia poetică este cea care aduce omul pe pământ, către pământ, îl aduce astfel în locuire.

Plin de merite, şi totuşi în chip poetic, locuieşte
Omul pe acest pământ.

Oare ştim acum în ce măsură omul locuieşte în chip poetic? Nu. Nu o ştim încă. Ne vedem chiar expuşi pericolului de a introduce pe calea gândirii în cuvântul poetic al lui Hölderlin un element străin care provine de la noi. Hölderlin numeşte, ce-i drept, locuirea omului şi meritul său, dar el nu pune locuirea în legătură cu construirea, aşa cum am procedat noi mai sus. El nu vorbeşte de construire, nici în sensul ocrotirii, al îngrijirii şi al edificării, şi cu atât mai puţin în sensul conceperii creaţiei poetice ca pe un tip aparte de construire. Aşadar Hölderlin nu spune despre locuirea în chip poetic acelaşi lucru pe care îl spune gândirea noastră. Cu toate acestea, lucrul pe care îl gândim este unul şi acelaşi (*das Selbe*) cu cel pe care Hölderlin îl exprimă cu mijloace poetice.

E drept că aici trebuie să luăm aminte la ceva esenţial. Se impune o scurtă digresiune. Creaţia poetică şi gândirea nu se întâlnesc în unul şi acelaşi lucru decât atunci şi atâta vreme cât rămân clar separate prin caracterul diferit al esenţei lor. Unul-şi-acelaşi (*das Selbe*) nu coincide niciodată cu ceea ce este egal (*das Gleiche*) şi nici cu uniformitatea vidă a identicului (*das Identische*). Ceea ce este egal se orientează mereu spre ceea ce este lipsit de diferenţe, pentru ca totul să ajungă să coincidă în această lipsă de diferenţe.

Unul-şi-acelaşi este, dimpotrivă, coapartenenţa unor elemente diferite pornind de la strângerea laolaltă realizată prin intermediul diferenţei. Unul-şi-acelaşi nu poate fi rostit decât în măsura în care este gândită diferenţa. Disputa elementelor care sunt diferite, esenţa ce strânge laolaltă proprie acelui unul-şi-acelaşi ajunge la strălucire. Acest unul-şi-acelaşi izgoneşte orice grabă de a egaliza mereu elementele diferite aducându-le în sfera egalului. Unul-şi-acelaşi strânge laolaltă elementele diferite, aşezându-le într-o armonioasă unitate originară. În schimb, egalul risipeşte, aruncând în unitatea fadă a unului care nu este decât uniform. Hölderlin ştia, în felul său de aceste raporturi. Într-o epigramă care poartă titlul *Wurzel alles Übels / Rădăcina tuturor relelor*, el spune:

Unit să fii este divin şi bine; dar de unde atunci
Printre oameni această nevoie bolnavă ca numai unul
să fie şi totul să fie doar una?
(ed. Stuttgart I, 1, p. 305)

Dacă mergem cu gândul pe urmele a ceea ce spune Hölderlin despre locuirea poetică a omului, întrezărim o cale pe care ne putem apropia – trecând prin ceea ce a fost gândit în chip diferit – de acel „unul-şi-acelaşi“ pe care poetul, la rândul său, îl exprimă cu mijloace poetice.

Dar ce spune Hölderlin despre locuirea poetică a omu-
[68] lui? Căutăm răspuns la această întrebare, ascultând versurile 24–38 ale poeziei de care ne ocupăm. Căci versurile pe care le-am lămurit nu pot fi desprinse de celelalte, cărora le aparţin. Hölderlin spune:

Când întreaga lui viaţă e o cazină, poate atunci omul
Să ridice privirea şi să spună: eu, la rându-mi,

Vreau tot astfel să fiu? Da. Câtă vreme bunăvoinţa, Pura,
Mai dăinuie încă în preajma inimii, omul
Nu spre răul lui se măsoară
Cu divinitatea. Este zeul necunoscut?
Sau este el revelat asemenea cerului? Mai curând
Acesta e lucrul pe care îl cred. El e măsura omului.
Plin de merite, şi totuşi în chip poetic, locuieşte
Omul pe acest pământ. Şi totuşi,
Umbra nopţii cu stelele ei,
Dacă pot vorbi astfel nu este mai pură decât
Omul, această imagine a divinităţii.
Oare există pe pământ o măsură? Nu există
*Nici una.**

Vom medita doar la o mică parte a problemelor ridicate de aceste versuri, şi anume cu singura intenţie de a asculta cu o sporită claritate ce vrea Hölderlin să spună atunci când desemnează locuirea omului drept o locuire de tip „poetic“. Primele versuri (24–26) ne oferă o sugestie. Ele apar sub forma unei întrebări la care poetul, plin de încredere, dă un răspuns afirmativ. Această întrebare parafrazează ceea ce versurile pe care le-am lămurit exprimă în chip nemijlocit: „Plin de merite, şi totuşi în chip poetic locuieşte omul pe acest pământ“. Hölderlin se întreabă:

* Precizăm că, în ciuda existenţei în româneşte a unor foarte bune traduceri din poeţii citaţi şi comentaţi de Heidegger, ne-am văzut siliţi să ne abatem de la uzanţa folosirii traducerilor existente şi să traducem noi. Motivul va fi lesne înţeles de cititorii atenţi ai acestor scrieri: nevoia unei strânse relaţii între textul interpretărilor lui Heidegger şi textele poetice la care, citându-le, se referă. Când totuşi exista compatibilitate între obligaţiile noastre faţă de textul heideggerian şi traducerile de până acum, le-am reprodus pe acestea ca atare, indicând sursa.

Când întreaga lui viaţă e o caznă, poate atunci omul
Să ridice privirea şi să spună: eu, la rându-mi,
Vreau tot astfel să fiu? Da.

Omul se străduieşte să dobândească „merite“ doar în sfera purei cazne. În această sferă el le dobândeşte din plin. Dar omul are totodată posibilitatea ca în sfera purei cazne,
[69] pornind de la ea şi trecând prin ea, să îşi îndrepte privirile către cereşti (*die Himmlischen*). Această privire către înalt parcurge întreaga distanţă care ne desparte de cer, rămânând totuşi jos, pe pământ. Privirea către înalt măsoară în întregul lui intervalul (*das Zwischen*) dintre cer şi pământ. Acest interval este conferit (*zumessen*) locuirii omului tocmai ca urmare a măsurării. Vom numi acum „Dimensiune“ (*Dimension*) această măsurare conferită omului (*die zugemessene Durchmessung*) în vederea deschiderii intervalului dintre cer şi pământ. Dimensiunea nu se naşte prin aceea că cerul şi pământul sunt, fiecare, întoarse unul către celălalt. Dimpotrivă, tocmai întoarcerea unuia către celălalt este cea care rezidă în Dimensiune. De asemenea, Dimensiunea nu este o întindere a spaţiului aşa cum ni-l reprezentăm în mod obişnuit; căci tot ce este de ordinul spaţiului reclamă, la rândul său, în calitate de lucru rânduit în spaţiu (*als Eingeräumtes*), Dimensiunea, adică acel ceva în care să fie lăsat să intre.

Esenţa Dimensiunii este conferirea intervalului, adică a înălţării către cer ca o coborâre înspre pământ, conferire ajunsă în lumină şi astfel pe deplin măsurabilă. Vom lăsa esenţa Dimensiunii nenumită. Potrivit vorbelor lui Hölderlin, omul măsoară Dimensiunea în întregul ei (*durchmessen*), măsurându-se în raport cu cereştii. Omul nu întreprinde o asemenea măsurare doar accidental, ci

tocmai printr-o atare măsurare omul este cu adevărat om.[2] De aceea el se poate împotrivi unei atari măsurări, o poate face în pripă sau o poate falsifica, dar de putut nu i se poate sustrage. Ca om, s-a măsurat mereu în raport cu ceva de natură cerească. Lucifer provine şi el din cer. De aceea, în versurile care urmează se spune (28–29): „Omul... se măsoară cu divinitatea“. Ea reprezintă măsura prin care omul măsoară întinderea (*ausmessen*) locuirii sale, a sălăşluirii sale pe pământ sub cer. Omul nu poate *să fie* în conformitate cu esenţa sa decât atâta vreme cât îşi măsoară locuirea în acest fel, delimitând-o (*ver-messen*). Locuirea omului rezidă în măsurarea cu ajutorul privirii care se înalţă, deci în măsurarea Dimensiunii căreia îi aparţin deopotrivă cerul şi pământul.

Măsurarea care delimitează nu măsoară doar pământul, γῆ, şi de aceea nu este o simplă geo-metrie. Tot atât de puţin ea este menită să măsoare, delimitându-l, doar cerul în sine, οὐρανός. Măsurarea care delimitează nu este defel o ştiinţă. Ea măsoară intervalul care face ca cerul [70]
şi pământul să fie aduşi unul către altul. Această măsurare îşi are propriul său μέτρον, şi de aceea propria sa metrică.

Măsurarea esenţei umane în raport cu dimensiunea care îi este conferită aduce locuirea către structura sa fundamentală. Măsurarea Dimensiunii este elementul în care locuirea umană îşi găseşte temeiul ce îi asigură dăinuirea. Această măsurare delimitativă reprezintă caracterul poetic al locuirii. Creaţia poetică este o măsurare. Dar ce înseamnă „a măsura?“ Dacă creaţia poetică urmează să fie gândită ca măsurare, atunci, evident, activitatea aceasta nu trebuie aşezată într-o reprezentare arbitrară a măsurării şi a măsurii.

Creaţia poetică este, după cât se pare, o măsurare privilegiată. Mai mult chiar. Poate că propoziţia „Creaţia poetică este o *măsurare*“ trebuie accentuată astfel: „*Creaţia poetică* este o măsurare.“ În creaţia poetică se împlineşte ceea ce orice măsurare este în temeiul esenţei sale. De aceea se cuvine să luăm seama la actul fundamental al măsurării. El constă în aceea că, de fapt, începem prin a lua măsura cu care trebuie, de fiecare dată, măsurat. Luarea măsurii ajunge la propria ei *esenţă* (*ereignet sich*) în creaţia poetică. Creaţia poetică este luarea-măsurii (*Mass-Nahme*) înţeleasă în sensul strict al cuvântului – acea luare a măsurii în care omul îşi primeşte, acum abia, măsura pentru vastitatea esenţei sale. Omul fiinţează ca cel care este muritor. El a primit acest nume deoarece are putinţa de a muri. A avea putinţa de a muri înseamnă: a avea putinţa morţii ca moarte. Omul este singurul care moare, şi moare fără încetare, atâta vreme cât sălăşluieşte pe acest pământ, atâta vreme cât locuieşte. Dar locuirea sa rezidă în poetic. Hölderlin vede esenţa poeticului în luarea măsurii prin care se împlineşte măsurarea delimitativă a fiinţei umane.

Dar cum putem demonstra că Hölderlin gândeşte esenţa creaţiei poetice ca luare a măsurii? Nu avem nevoie să demonstrăm aici nimic. Orice demonstrare nu este decât o operaţie ulterioară, sprijinită pe temeiul unor presupoziţii. În funcţie de felul în care sunt puse aceste presupoziţii se poate demonstra orice. Există însă puţine lucruri la care putem lua seama. De aceea este suficient dacă luăm seama la cuvântul pe care îl rosteşte poetul. Căci, de fapt, în versurile următoare, întrebările lui Hölderlin stăruie înainte de toate asupra măsurii. Această măsură este divinitatea în raport cu care omul se măsoară. Seria de întrebări se deschide în versul 29 cu aceste cuvinte: „Este zeul necu-

noscut?“ Firește că nu. Căci dacă el ar fi necunoscut, cum ar putea el, ca necunoscut, să fie vreodată măsura? Dar – și acesta este lucrul care trebuie acum ascultat și reținut – pentru Hölderlin zeul este, ca cel care este El, necunoscut, și tocmai *ca acest necunoscut* el reprezintă, pentru poet, măsura. De aceea îl și nedumerește tulburătoarea întrebare: cum poate ceva care prin esența sa rămâne necunoscut să devină vreodată măsură? Căci acel ceva prin raport cu care omul se măsoară trebuie totuși să se comunice împărțindu-se (*mit-teilen*), trebuie să apară. Dar dacă apare, înseamnă că este cunoscut. Dar iată că zeul este necunoscut și totodată el reprezintă măsura. Nu numai această măsură, ci însuși zeul care rămâne necunoscut trebuie, în timp ce se arată pe *sine* ca pe cel care este El, să apară ca cel care rămâne necunoscut. Nu zeul însuși, ci mai întâi această *stare de revelare* este plină de mister. De aceea poetul formulează imediat următoarea întrebare: „Este el revelat asemenea cerului?“ Hölderlin răspunde: „Acesta e lucrul pe care îl cred.“

Dar acum e rândul *nostru* să întrebăm: De ce este poetul înclinat să creadă acest lucru? Cuvintele care urmează ne oferă răspunsul. Ele spun lapidar: „El e măsura omului.“ Care anume este măsura pentru măsurarea umană? Zeul? Nu. Cerul? Nu. Starea de revelare a cerului? Nu. Măsura constă în felul în care zeul ce rămâne necunoscut este revelat *ca* atare prin intermediul cerului. Apariția zeului prin intermediul cerului constă dintr-o dezvăluire ce lasă să se vadă acel ceva care se ascunde; dar, lăsând să se vadă, ea nu caută să smulgă – din starea sa de ascundere – ceea ce este ascuns, ci ocrotește ceea ce este ascuns în însăși ascunderea sa. Astfel, prin starea de revelare a cerului, zeul necunoscut apare drept cel necunoscut. Această apariție

strălucitoare reprezintă măsura în raport cu care omul se măsoară pe sine.

Stranie, tulburătoare măsură, aşa trebuie ea să pară reprezentării obişnuite a muritorilor, incomodă pentru opinia curentă care înţelege totul în chip superficial şi care se instituie pe sine, fără prea multe ezitări, drept unica măsură a oricărei gândiri şi cunoaşteri.

O măsură stranie pentru reprezentarea uzuală şi mai ales pentru reprezentarea de ordin ştiinţific; o măsură stranie, desigur, şi nicidecum o riglă pe care o poţi lua în mână pentru a măsura; dar în realitate o măsură mai uşor de mânuit decât o riglă. Totul este ca mâinile noastre să nu caute să apuce, ci să fie îndrumate de gesturi care corespund măsurii ce trebuie luată aici. Această luare nu survine niciodată printr-o smulgere a măsurii la sine, ci printr-o concentrare a deslușirii care devine astfel o ascultare.

Dar cum se face că această măsură, atât de stranie pentru noi cei de azi, să fie atribuită omului şi împărtăşită prin luarea măsurii pe care o aduce cu sine creaţia poetică? Pentru că măsura aceasta este singura care află, prin măsurare, esenţa omului. Căci omul locuieşte măsurând în întregul lor acel „pe pământ“ şi acel „sub cer“. Acest „pe“ şi acest „sub“ sunt inseparabile. Intricaţia lor este distanţa pe care omul o parcurge de fiecare dată, atâta vreme cât el este cel care sălăşluieşte pe pământ. Într-un fragment (ed. Sturtgart, II, 1, p. 334), Hölderlin spune:

Veşnic, iubito, pământul
E în mers, iar cerul în pură neclintire.

Întrucât omul *este* atâta vreme cât stă sub semnul Dimensiunii, esenţa lui trebuie fără încetare măsurată, în acest scop

este necesară o măsurare care să poată cuprinde dintr-odată întreaga Dimensiune. A cuprinde cu privirea această măsură, a o afla prin măsurare ca fiind măsura şi a o lua ca măsură, înseamnă, pentru Hölderlin, a fi poet. Creaţia poetică este această luare a măsurii în vederea locuirii omului. Imediat după cuvintele „El e măsura omului“, vin în poezie versurile: „Plin de merite, şi totuşi, în chip poetic, locuieşte omul pe acest pământ.“

Oare ştim acum ce anume este „poeticul“ în viziunea lui Hölderlin? Da şi nu. Da, de vreme ce ni se indică sensul în care trebuie gândită creaţia poetică: ca o măsurare privilegiată. Nu, de vreme ce creaţia poetică, aflând prin măsurare (*Er-messen*) acea stranie măsură, devine din ce în ce mai misterioasă. Dar ea chiar trebuie să rămână misterioasă dacă suntem pregătiţi să ne menţinem deschişi în sfera esenţei poeziei.

Şi totuşi ne intrigă faptul că Hölderlin gândeşte creaţia poetică drept o măsurare. Se întâmplă pe bună dreptate aşa, atâta vreme cât ne reprezentăm măsurarea doar în sensul care ne este nouă familiar. Potrivit acestei reprezentări, ceva necunoscut este circumscris cu ajutorul unui lucru cunoscut, în speţă cu ajutorul cifrelor şi al instrumentelor de măsurat, fiind astfel transformat în ceva cunoscut şi introdus în limitele unei categorii numerice şi ale unei ordini care pot fi oricând percepute în întregime. În funcţie de aparatura folosită, această măsurare se poate modifica. Dar cine poare garanta că această modalitate obişnuită de măsurare esre capabilă să surprindă esenţa măsurării numai prin simplul fapt că este cea obişnuită? Atunci când auzim de măsură, ne gândim imediat la cifră şi terminăm prin a ne reprezenta atât măsura, cât şi cifra ca pe ceva de ordin cantitativ. Numai că esenţa măsurii

nu este un cuantum, aşa cum nici esenţa cifrei nu este un cuantum. Putem foarte bine să calculăm cu cifrele, nu însă şi cu esenţa cifrelor. Dacă Hölderlin vede creaţia poetică ca pe o măsurare şi o împlinire, el în primul rând, ca pe o luare a măsurii, atunci pentru a gândi creaţia poetică trebuie să medităm, înainte de toate, la măsura care este luată prin intermediul creaţiei poetice; trebuie să dăm atenţie felului în care survine această luare: nu ca o înşfăcare (*Zugriff*), nici ca o formă a apucării în genere (*Greifen*), ci ca o firească-venire a ceea ce ne este conferit prin măsurare (*Kommen-lassen des Zu-Gemessenen*). Care este, pentru creaţia poetică, măsura? Divinitatea: aşadar zeul? *Cine* este zeul? Poate că această întrebare este prea dificilă pentru om şi vine prea devreme. Să întrebăm de aceea mai întâi ce este de spus despre zeu. Să întrebăm pentru început doar arăt: *Ce* este zeul?

Din fericire – căci lucrul vine în sprijinul nostru – ni s-au păstrat câteva versuri ale lui Hölderlin care ţin, atât
[74] tematic cât şi temporar, de sfera poeziei: *în dulcele azur înfloreşte...* Ele încep astfel (ed. Stuttgart, II, 1, p. 210):

Ce este zeul? deşi plin de calităţi,
Chipul cerului îi este lui
Necunoscut. Căci fulgerele
Urgia sunt a unui zeu. Cu cât mai invizibil
E un lucru, cu atât mai lesne în ceea ce-i străin îşi
află locul potrivit...

Ceea ce rămâne străin zeului – şi anume înfăţişările cerului –, omului îi este familiar. Dar ce anume este aceasta? Tot ceea ce în cer şi astfel sub cer şi astfel pe pământ străluce şi înfloreşte, răsună şi răspândeşte un parfum, tot

ce se înalță și vine, dar și tot ce se duce și cade, dar și tot ce se tânguiește și amuțește, dar și tot ce pălește și alunecă în întuneric. Cel necunoscut își află locul potrivit (*schicket sich*) în aceste lucruri care sunt familiare omului, dar străine zeului, pentru a rămâne adăpostit în ele ca fiind necunoscutul însuși. Poetul invocă însă, în cuvântul care cântă, întreaga luminozitate a înfățișărilor cerului, orice ecou al traiectoriilor și al suflărilor sale și, invocându-le astfel, le aduce la strălucire și răsunet. Dar dacă este cu adevărat poet, el nu descrie simpla apariție strălucitoare a cerului și a pământului. Prin înfățișările cerului, poetul invocă acel ceva care, dezvăluindu-se, face să apară în deplină strălucire tocmai ceea ce se ascunde și-l face să apară ca ceea ce se ascunde. Prin aceste apariții familiare poetul invocă ceea ce este străin (*das Fremde*), deci acel element în care invizibilul își află locul potrivit pentru a rămâne ceea ce este: necunoscut.

Poetul este poet numai atunci când ia măsura, deci când rostește privelиștile cerului în așa fel încât el intră în armonie cu aparițiile strălucitoare ale cerului ca fiind acel element străin în care zeul necunoscut își află locul potrivit. În mod curent folosim cuvântul „imagine“ (*Bild*) pentru a denumi înfățișarea și aspectul unui lucru. Esența imaginii este: a face ca ceva să fie vizibil. Copiile (*Abbilder*) și imitațiile (*Nachbilder*) nu sunt, în schimb, decât variante degenerate ale imaginii autentice, care, în calitate de înfățișare, face ca invizibilul să devină vizibil și, conferindu-i astfel o imagine (*einbilden*), îl mută într-un spațiu care îi este străin. Întrucât creația poetică ia acea misterioasă măsură, și o ia în raport cu chipul cerului, [175]
ea vorbește în „imagini“. De aceea, imaginile poetice sunt conferiri de imagine (*Ein-bildungen*) într-un sens privilegiat:

nu sunt simple fantazări şi imaginaţii, ci incluziuni vizibile a ceea ce este străin în înfăţişarea realităţii familiare. Rostirea poetică conţinută în imagini strânge laolaltă într-o unică expresie luminozitatea şi ecoul strălucitoarelor apariţii cereşti, întunericul şi tăcerea a ceea ce este străin. Prin înfăţişările sale, zeul ne intrigă, introducând un element străin în realitatea care ne este familiară. Prin introducerea unui element străin care intrigă (*Befremdung*) se vesteşte permanenta lui vecinătate. Tocmai de aceea, după versurile „Plin de merite, şi totuşi în chip poetic locuieşte omul pe acest pământ“, Hölderlin poate continua:

...Şi totuşi
Umbra nopţii cu stelele ei.
Dacă pot vorbi astfel, nu este mai pură decât
Omul, această imagine a divinităţii.

„...Umbra nopţii“ – noaptea însăşi este umbra, acel întuneric care nu poate deveni niciând o simplă beznă, deoarece, în calitatea lui de umbră, este încredinţat luminii, rămânând o proiecţie a acesteia. Ca fiind elementul străin în care cel invizibil (*der Unsichtbare*) îşi adăposteşte esenţa, măsura pe care o ia creaţia poetică îşi află locul potrivit în realiratea familiară a înfăţişărilor cerului. Esenţa măsurii este de aceea identică cu cea a cerului. Dar cerul nu este pură lumină şi nimic altceva. Strălucirea înălţimii sale este în sine întunericul atoateadăpostitoarei sale vastităţi. Albastrul dulcelui azur al cerului este culoarea profunzimii. Strălucirea cerului este revărsarea zorilor şi căderea asfinţitului, care ascund tot ce s-ar putea vesti. Acest cer este măsura. Tocmai de aceea poetul trebuie să întrebe:

Oare există pe pământ o măsură?

Şi tot el trebuie să răspundă: „Nu există nici una.“ De ce? Pentru că ceea ce numim atunci când spunem „pe pământ“ nu subzistă decât în măsura în care omul locuieşte pe pământ şi lasă, prin locuirea sa, pământul să fie pământ.

Locuirea nu survine însă decât atunci când creaţia poetică ajunge în esenţa care îi e proprie şi fiinţează în modalitatea a cărei esenţă o întrevedem acum: ca luare a măsurii pentru orice măsurare. Ea este autentica măsurare delimitativă, şi nicidecum o simplă măsurare cu instrumente-etalon pentru întocmirea unor planuri. De aceea, creaţia poetică nici nu este o construire în sensul obişnuit al edificării şi amenajării unor clădiri. În schimb, ca autentică măsurare prin intermediul căreia obţinem dimensiunea locuirii, creaţia poetică este construirea originară. Abia creaţia poetică este cea care aşază locuirea omului în esenţa ei. Creaţia poetică este acea acţiune originară care lasă să survină locuirea.

Propoziţia: Omul locuieşte în măsura în care construieşte, şi-a dobândit acum adevăratul ei sens. Omul nu locuieşre cu adevărat atâta vreme cât se limitează la simpla gospodărire a şederii sale pe pământ sub cer, deci atâta vreme cât, în calitate de cultivator (*Bauer*), se mulţumeşte să îngrijească de cele ce cresc de la sine şi, în calitate de constructor (*Bauer*), să înalţe construcţii. Omul nu are putinţa acestei construiri decât atunci când el deja construieşte în sensul poeticei luări a măsurii. Construirea autentică survine acolo unde există poeţi, deci cei care iau măsura pentru „arhitectonică“, pentru alcătuirea locuirii.

La 12 martie 1804, Hölderlin scrie de la Nürtingen către prietenul său Leo v. Seckendorf: „în prezent mă preocupă în mod deosebit subiectul operei literare, viziunea

poetică a Istoriei şi arhitectonicii cerului, dar mai cu seamă naţionalul, în măsura în care el este diferit de grecitate“ (Hellingrath V², p. 333).

...în chip poetic locuieşte omul...

Creaţia poetică află prin construire esenţa locuirii. Creaţia poetică şi locuirea nu se exclud. Dimpotrivă. Creaţia poetică şi locuirea sunt solidare, chemându-se neîncetat una pe alta. „În chip poetic locuieşte omul“. Oare *noi* locuim poetic? Locuim, pare-se, cu totul nepoetic. Dacă aşa stau lucrurile, atunci vorba poetului nu se dovedeşte cumva a fi o simplă minciună? Nu este ea lipsită de adevăr? Nu. Adevărul vorbei sale este confirmat în chipul
[77] cel mai cumplit. Căci o locuire poate fi nepoetică numai întrucât, în esenţa ei, locuirea este poetică. Pentru ca un om să poată fi orb, el trebuie să fie – prin chiar esenţa sa – o fiinţă înzestrată cu vedere. O bucată de lemn nu poate orbi niciodată. Dar dacă omul orbeşte, atunci rămâne încă întrebarea dacă orbirea provine dintr-o lipsă şi o pierdere, sau dacă rezidă într-o abundenţă şi un exces. În aceeaşi poezie care meditează asupra măsurii valabile pentru orice măsurare, Hölderlin spune (versul 75–76): „Poate că regele Oedip are un ochi prea mult.“ S-ar putea astfel ca locuirea noastră nepoetică, neputinţa ei de a lua măsura să provină dintr-un ciudat exces, dintr-o furie a măsurării şi a calculului.

Putem afla că locuim în chip nepoetic, şi putem afla în ce măsură locuim astfel, numai dacă ştim ce înseamnă poeticul. Dar poate surveni vreodată o schimbare în locuirea noastră nepoetică? Nu vom şti acest lucru decât dacă nu vom pierde din vedere poeticul. În ce fel şi în ce măsură

pot oare acţiunile şi omisiunile noastre să contribuie la această schimbare? Numai noi putem afla acest lucru dacă ne hotărâm să luăm în serios poeticul.

Creaţia poetică reprezinră puterea fundamentală a locuirii umane. Dar omul nu are putinţa creaţiei poetice decât dacă esenţa sa este dedicată acelui ceva care, la rândul său, îl îndrăgeşte pe om şi are, de aceea, nevoie de esenţa lui. În funcţie de gradul acestei dedicări (*Vereignung*), creaţia poetică este autentică (*eigentlich*) sau nu.

Tocmai de aceea creaţia poetică autentică nu ajunge oricând la propria ei esenţă. Când apare şi câtă vreme durează autentica creaţie poetică? Hölderlin o spune în versurile pe care le-am citit deja (26–29). Lămurirea acestor versuri a fost cu bună ştiinţă amânată până acum. Iată cum sună versurile:

...Câtă vreme bunăvoinţa, Pura,
Mai dăinuie încă în preajma inimii, omul
Nu spre răul lui se măsoară
Cu divinitatea...

„Bunăvoinţa“ – ce este oare aceasta? Un cuvânt inofen- [78]
siv, dar căruia Hölderlin îi asociază epitetul „Pura“ scris cu majusculă. „Bunăvoinţa“ esre, dacă o luăm în sensul strict, minunata traducere pe care Hölderlin o dă cuvântului grecesc χάρις. Despre această χάρις, Sofocle spune în *Aias* (v. p. 522):

χάρις χάριν γάρ ἐστιν ἡ τίκτουσ' ἀεί
Aşadar, graţia este cea care cheamă graţia mereu.

„Câtă vreme bunăvoinţa, Pura, mai dăinuie încă în preajma inimii.“ Cu o formulă pe care o foloseşte cu predilecţie,

Hölderlin spune „în preajma inimii“, nu „în inimă“; „în preajma inimii“ vrea să spună: „ajuns la esenţa locuitoare a omului“, ajuns acolo ca exigenţă a măsurii care se adresează inimii, în aşa fel încât aceasta se orientează către măsură.

Câtă vreme graţia durează, ajungând în preajma inimii, omul se poate măsura, spre binele lui, cu divinitatea. Atunci când această măsurare ajunge la esenţa care îi e proprie, omul creează poetic pornind de la însăşi esenţa a ceea ce este poetic. Atunci când poeticul ajunge la esenţa care îi e proprie, omul locuieşte omeneşte pe acest pământ; atunci „viaţa oamenilor“ este, aşa cum spune Hölderlin în ultima sa poezie, „o viaţă care locuieşte“ (ed. Stuttgart II, 1, p. 312).

Privelişte

Când viaţa oamenilor, locuitoarea viaţă, în zări se duce,
În zări unde se-aprinde vremea viţei,
Se-alătură şi-al verii câmp pustiu,
Iar codrul îşi arată întunecata lui înfăţişare.
Dacă a vremilor înfăţişare natura o-ntregeşte,
Dacă ea zăboveşte, iar ele trec în goană.
Atunci desăvârşirea e temeiul, iar oamenilor le străluce
Înaltul cerului, aşa cum florile cunună pun copacilor.

1. V. *Construire, locuire, gândire*, nota 1.
2. Regăsim o referire a lui Heidegger la problema „măsurii" în *Heraklit. Der Anfang des abendländischen Denkens / Heraclit. Începutul gândirii apusene* (Vorlesung, 1943) în *Gesamtausgabe*, Bd. 55, p. 170: „Dar μέτρον nu înseamnă, desigur, în vorba lui Heraclit, un etalon oarecare utilizat pentru măsurare. Ce înseamnă «măsură»? [...] Semnificația fundamentală, adică esența lui μέτρον este vastitatea, deschisul, cercul de lumină care se întinde și se lărgește în vastitate. Μέτρον θαλάσσης nu înseamnă în greceşte măsura sau etalonul mării, ci vastitatea mării, «marea deschisă»."

Pentru pierderea „autenticității măsurii", a se vedea și *Despre esența adevărului*, în *Repere pe drumul gândirii*, p. [195].

„Misterul uitat al *Dasein*-ului nu este deci înlăturat prin intermediul stării de uitare, ci starea de uitare conferă pierderii aparente a ceea ce a fost uitat o prezență proprie. Refuzându-se în starea de uitare și pentru această stare, misterul îl lasă pe omul aparținând istoriei să rămână în preajma acțiunilor sale. Lăsată să rămână astfel, o întreagă umanitate își completează lumea sa pornind de la necesitățile și intențiile de ultimă oră și o umple cu proiecte și planuri. Omul scoate apoi din acestea, uitând de ființarea în întregul ei, măsurile sale (*seine Maße*). El rămâne fixat pe aceste măsuri și își face rost în permanență de noi măsuri, fără să mai mediteze la temeiul propriu luării de măsură (*Maß-nahme*) și la esența conferirii de măsură (*Maß-gabe*). Cu toate că înaintează mereu spre noi măsuri și obiective, omul greșește în privința autenticității esenței măsurilor sale. El greșește măsura și se pierde astfel din vedere (*vermißt sich*), cu cât mai exclusiv se ia pe sine, ca subiect al oricărei ființări, drept măsură."

ARTA ŞI SPAŢIUL

Gândind mult cu propria-ţi minte, ajungi să găseşti multă înţelepciune înscrisă în limbă. Este greu de crezut că totul este adus şi pus de tine însuţi aici; într-adevăr, în limbă se află, precum în proverbe, multă înţelepciune.

G. CHR. LICHTENBERG

Însă pare să existe ceva imens şi greu de cuprins cu mintea, toposul – adică spaţiul-loc.

ARISTOTEL, *Fizica*, cartea IV

[5] Consideraţiile privitoare la artă, la spaţiu şi la relaţia lor reciprocă rămân întrebări chiar şi atunci când îmbracă forma afirmaţiilor. Aceste consideraţii se limitează la artele plastice şi, de fapt, doar la sculptură. Formele sculpturale sunt corpuri. Masa acestora, alcătuită din diverse materiale, este modelată felurit. Modelarea are loc prin delimitare: prin punerea unor limite şi prin excluderea din aceste limite. În felul acesta intră în joc spaţiul. El este ocupat de forma sculptată şi capătă fie configuraţia volumului închis, fie pe a celui străbătut de deschideri, fie, în sfârşit, configuraţia volumului vid. Lucruri ştiute şi, totuşi, pline de enigme.

Corpul sculptat întruchipează ceva. Oare el întruchipează
[6] spaţiul? Este sculptura o înstăpânire asupra spaţiului, o dominare a lui? Oare astfel sculptura răspunde în alt plan cuceririi tehnico-ştiinţifice a spaţiului?

Ca artă, sculptura are desigur de dat o luptă cu spaţiul propriu artei. Intenţia cu care arta studiază spaţiul şi îl prelucrează, precum şi modaliratea în care ea o face, diferă de cele ale tehnicii de tip ştiinţific.

Însă spaţiul – rămâne el acelaşi? Nu este el oare spaţiu care şi-a primit prima determinare odată cu Galilei şi Newton? Spaţiul – acea întindere uniformă, în care nici un punct nu are o valoare distinctă, deopotrivă în orice sens te-ai deplasa, însă de necuprins prin simţuri?

Spaţiul – care între timp, într-o măsură tot mai mare, îl provoacă, parcă mereu mai îndârjit, pe omul modern la încercarea de a-l domina întru totul?

Sculptura modernă, în măsura în care se concepe pe sine ca o luptă cu spaţiul, nu dă oare curs, la rândul ei, aceleiaşi provocări? Şi nu tocmai în felul aceasta este atestat caracterul ei contemporan?

Şi totuşi, spaţiul ivit ca o proiecţie a mentalităţii fizico-tehnice, indiferent de determinaţiile pe care le-ar primi ulterior, poate fi oare privit ca singurul spaţiu adevărat? Comparat cu el, toate spaţiile astfel întocmite – spaţiul artei, spaţiul acţiunii şi al comunicării uzuale – să nu fie decât prefigurări subiectiv condiţionate şi transformări ale unui spaţiu cosmic obiectiv?

Însă dacă aşa ar sta lucrurile, cum să ne explicăm că obiectivitatea spaţiului obiectiv al lumii rămâne în mod categoric corelatul subiectivităţii unei conştiinţe, cu totul străine epocilor care au premers modernităţii europene?

Chiar dacă recunoaştem diversiratea experienţei asupra spaţiului în epocile anterioare, putem noi să spunem că în felul acesta pătrundem în specificitatea spaţiului? În felul acesta, întrebarea ce este spaţiul ca spaţiu nu a fost încă pusă şi, cu atât mai puţin, ea nu a căpătat un răspuns. În ce fel spaţiul este, şi dacă noi putem în genere să-i atribuim o fiinţă – rămâne încă o problemă deschisă.

Spaţiul – să aparţină el oare acelor fenomene originare în prezenţa cărora, potrivit unei vorbe a lui Goethe, omul esre cuprins de un soi de sfială ce poate merge până la teamă? Căci dincolo de spaţiu, aşa se pare, nu se află nimic din care el să poată fi dedus; iar pe de altă parte, nici o posibilitate de a-l evita mergând spre altceva. Specificul spaţiului trebuie să se arate pornind de la el însuşi. Mai poate fi atunci surprins acest specific?

Puşi în faţa dificultăţii pe care o trădează un asemenea mod de a întreba, se cuvine să recunoaştem că:

Atâta vreme cât specificul spaţiului ne scapă, vorbirea noastră despre spaţiul artei se păstrează la rându-i în obscuritate. Felul în care spaţiul se impune în opera de artă rămâne, în primă instanţă, suspendat în indeterminare.

Spaţiul înlăuntrul căruia imaginea plastică poate fi descoperită asemenea unei prezenţe obiectuale, spaţiul închis în volumele unei figuri, spaţiul care rezidă în golul existent între volume – aceste trei spaţii, în unitatea relaţiei lor reciproce, nu se dovedesc a fi oare mereu doar specii derivate din spaţiul fizic? Şi aceasta chiar dacă plăsmuirea de tip artistic nu este compatibilă cu măsurători de ordin aritmetic?

Odată ce acceptăm că arta înseamnă transpunerea-în-operă (*Ins-Werk-Bringen*) a adevărului, iar adevăr înseamnă starea de neascundere a fiinţei, nu trebuie atunci ca în opera de artă plastică, tocmai spaţiul adevărat, acel care scoate din ascundere ceea ce îi este lui mai propriu, să fie cel ce dă măsura?

Dar cum putem afla ce e specific spaţiului? Există o cale, una, ce-i drept, îngustă şi nesigură. Căutăm să luăm aminte

la limbă. Despre ce anume ne spune ea în vorba „spaţiu" (*Raum*)? Despre „croirea unui spaţiu" (*Räumen*). Aceasta înseamnă: a defrişa, a elibera un spaţiu desţelenind.

„Croirea spaţiului" aduce cu sine „liberul", „deschisul", în vederea unei aşezări şi a unei locuiri a omului.

„Croirea spaţiului", gândită în ce are ea propriu, este o eliberare de locuri în care destinele omului ca fiinţă care locuieşte se transformă fie în bucuria de a avea o patrie, fie în jalea unei lipse de patrie, fie chiar în indiferenţa faţă de amândouă.

„Croirea" aceasta este o eliberare a locurilor în care apare un zeu, a locurilor din care zeii vor fi fugit, a locurilor în care divinul şovăie să se ivească.

„Croirea unui spaţiu" aduce cu sine acel loc privilegiat (*Ortschaft*)[1] care pregăteşte de fiecare dată o locuire. Spaţiile profane sunt mereu privaţia de spaţii sacre rămase adesea foarte departe în urmă.

„Croirea unui spaţiu" înseamnă eliberare de locuri.

În „a croi un spaţiu" se exprimă şi se ascunde deopotrivă o survenire (*ein Geschehen*). Acest caracter al „croirii unui spaţiu" este mult prea lesne trecut cu vederea. Şi când se întâmplă să fie văzut, el continuă să rămână greu de determinat, mai ales atâta vreme cât spaţiul de tip fizico-tehnic trece drept spaţiul în funcţie de care este obligată să se orienteze din capul locului orice caracterizare a spaţialului.

Dar cum survine „croirea unui spaţiu" (*Räumen*)? Nu este ea însăşi „admitere-rânduire în spaţiu" (*Einräumen*)?

Pe de o parte, *Einräumen* ca „admitere" este o formă de concedere. Admiterea lasă să se manifeste „deschisul" (*Offenes*) care, printre altele, permite ca lucrurile prezente să apară în strălucirea lor, făcând astfel cu putinţă o locuire
[10] umană.

Pe de altă parte, *Einräumen* ca „rânduire" oferă lucrurilor posibilitatea de a-şi aparţine rostului lor şi, pornind de aici, de a-şi aparţine unul altuia.

Prin „admitere-rânduire" (*Einräumen*) survine acordarea de locuri. Caracterul acestei surveniri (*Geschehen*) este o asemenea acordare. Şi totuşi, ce e locul, de vreme ce specificul său trebuie determinat pe linia admiterii-rânduirii care oferă un spaţiu liber?

Locul deschide de fiecare dată un ţinut (*Gegend*), adunând locurile în apartenenţa lor laolaltă în acest ţinut.

Această strângere-laolaltă, în sensul ascunderii eliberatoare a lucrurilor în ţinutul lor, se petrece în cadrul locului.

Dar ţinutul (*Gegend*)? Forma cea mai veche a cuvântului e *Gegnet*[2]. El numeşte vastitatea liberă. Prin această vastitate, ceea ce e deschis (*das Offene*) e sortit să lase fiecare lucru să se deschidă în odihnirea în sine. Însă totodată aceasta înseamnă: a păstra, adică a aduna lucrurile în apartenenţa lor reciprocă.

Se naşte de îndată întrebarea: lucrurile apar abia ca rezultat al admiterii-rânduirii în spaţiu şi nu sunt decât atât? Sau admiterea-rânduirea îşi primeşte specificul din acţiunea locurilor care strâng laolaltă? Dacă aşa s-ar petrece, atunci s-ar cuveni ca specificul „croirii unui spaţiu" să fie căutat în întemeierea unui loc privilegiat (*Ortschaft*), s-ar cuveni
[11] ca locul rânduit să fie gândit ca inter-acţiunea unor locuri.

Ar trebui să luăm aminte la faptul că (şi la manieta în care) această inter-acţiune îşi primeşte directiva din vastitatea liberă a ţinutului, fiind astfel îndreptată către apartenenţa laolaltă a lucrurilor.

Ar trebui să ne învăţăm cu gândul că lucrurile nu se limitează să aparţină unui loc, ci sunt, chiar ele, locurile.

În cazul acesta, ne-am vedea constrânşi ca multă vreme de aci înainte să acceptăm această situaţie stranie:

Locul nu se găseşte într-un spaţiu deja dat, de felul spaţiului fizico-tehnic. Spaţiul acesta apare abia din manifestarea locurilor unui ţinut.

Meditaţia asupra relaţiei reciproce existente între artă şi spaţiu ar trebui să înceapă de la cunoaşterea locului şi a ţinutului.

Arta ca sculptură: nu-i vorba aici de înstăpânirea asupra unui spaţiu. Sculptura nu ar mai fi atunci o luptă cu spaţiul.

Sculptura ar fi întruchiparea de locuri care, deschizând un ţinut şi păstrându-l, adună şi menţin în jurul lor un câmp liber (*ein Freies*), care acordă lucrurilor existente acolo o aşezare, iar omului o locuire în mijlocul lucrurilor.

Însă atunci, ce putem spune despre volumul sculpturilor care de fiece dată întruchipează un loc? El nu va mai delimita, pesemne, spaţii în care suprafeţele se îmbină pentru a opune un interior unui exterior.

Ceea ce e indicat prin cuvântul „volum" ar trebui să-şi piardă denumirea: semnificaţia acestuia este de-o vârstă cu ştiinţa naturii de tip tehnic aparţinând modernităţii.

Acele trăsături ale întruchipării plastice care caută şi modelează locuri ar rămâne deocamdată fără nume.

Iar despre vidul spaţiului ce-ar fi de spus? Destul de des el apare doar ca o lipsă. Vidul e privit atunci ca o carenţă în umplerea spaţiilor goale şi a intervalelor.

Probabil, vidul este totuşi înfrăţit tocmai cu ce este specific pentru loc şi, de aceea, el nu e o carenţă, ci o scoatere în evidenţă (*Hervorbringen*).

Aici, limba ne poate veni din nou în ajutor. În verbul *leeren* („a goli") vorbeşte *das Lesen* („culegerea"), în sensul originar al „strângerii laolaltă" care, ca atare, se manifestă prin intermediul locului.

A goli paharul înseamnă: pe el, drept conţinător, a-l „strânge laolaltă" în propria-i realitate devenită liberă.

A goli într-un coş fructele culese (*aufgelesene*) înseamnă: a le pregăti locul acesta.

Vidul nu este de ordinul nimicului. De asemenea, el nu este o lipsă. În întruchiparea plastică, vidul acţionează în modalitatea ctitoririi căutătoare şi configuratoare de locuri.

Consideraţiile de mai sus nu ajung desigur atât de departe încât să poată indica, încă de pe acum, cu suficientă limpezime, specificul sculpturii ca specie a artelor plastice. Sculptura: o transpunere-în-operă ce întruchipează, o transpunere-în-operă de locuri şi, odată cu acestea, o deschidere de ţinuturi pentru posibile locuiri ale oamenilor, pentru posibila aşezare a lucrurilor care îi înconjoară şi care îi implică.

Sculptura: întruchiparea adevărului fiinţei în opera ei de ctitorire de locuri.

O privire anticipatoare în specificitatea acestei arte ne permite să presupunem că adevărul ca stare de neascundere a fiinţei nu are neapărat nevoie de întruchipare.

Goethe spune: „Nu este întotdeauna necesar ca adevărul să se întruchipeze; este de ajuns ca el să plutească în jurul nostru ca duh şi să ne facă să simţim la fel; să unduiască în văzduhuri, grav-prietenos, asemeni unui glas de clopot."

NOTE

Această mică scriere, compusă de Heidegger în anul 1969 şi apărută la Editura Erker din St. Gallen (Elveţia), reprezintă o meditaţie asupra esenţei spaţiului, realizată în dispută cu concepţia despre spaţiul geometric omogen şi cu pretenţia de universalitate care îl însoţeşte. Regăsim aici teza despre artă ca „punere în acţiune a adevărului", pe care Heidegger a elaborat-o, cu mai bine de treizeci de ani în urmă, în studiul *Originea operei de artă*.

1. Pentru importanţa de excepţie a cuvântului *Ortschaft* în economia gândirii târzii a lui Heidegger, redăm următoarele explicitări ale lui PÖGGELER (1972, p. 144): „«Sigetica» (de la grecescul *sigan*, „a tăcea"), ca logică a interogaţiei privitoare la adevărul fiinţei, a fost numită de Heidegger «topologie», o rostire a locului privilegiat (*Ortschaft*) al adevărului fiinţei. Heidegger încearcă să gândească acest loc privilegiat pornind de la locul care deschide un ţinut în care te poţi întâlni cu ceea ce este. În analiza noţiunii de *Gelassenheit* (lăsarea-de-a-fi), se încearcă gândirea «orizontului transcendental» drept *Gegend*, «ţinut» sau *Gegnet*. Esenţa omului se determină pornind de la aşezarea în acest ţinut, aşadar pornind de la «locuire». *Fiinţă şi timp* a eşuat, nu în ultimul rând şi datorită faptului că Heidegger nu a reuşit să aducă în joc, odată cu timpul ca temporalitate, şi spaţiul, ca acel ceva care construieşte spaţiul-de-joc-timp (*Zeit-Spiel-Raum*) al adevărului fiinţei. Dacă Heidegger, mai târziu, numeşte acest

spaţiu de joc al timpului *Lichtung* şi *Ortschaft*, el o face mai ales datorită faptului că în *Lichtung* sau *Ortschaft* el caută un *Urphänomen* în sensul lui Goethe, deci ceva care este nederivat şi nederivabil şi care precede spaţiul şi timpul."

2. Conceptul de *Gegnet*, pe care COUTURIER (1971, p. 415 şi urm.) l-a redat prin *le large*, este dezvoltat de Heidegger în scrierea din 1944–1945, *Zur Erörterung der Gelassenheit*, unde este pus în relaţie cu lucrul (*Ding*). *Gegnet*, pe care Heidegger îl echivalează cu „vastitatea liberă" (*die freie Weite*), nu produce lucrurile, ci le lasă să fie ceea ce sunt. „*Gegnet* este vastitatea zăbovitoare (*die verweilende Weite*) care se deschide strângând totul laolaltă, în aşa fel încât în ea deschisul (*das Offene*) este ţinut şi determinat să lase fiecare lucru în odihnirea sa în sine" (*Zur Erörterung*, p. 42).

HÖLDERLIN ŞI ESENŢA POEZIEI

În memoria lui Norbert von Hellingrath,
căzut la 14 decembrie 1916 la Verdun

Cele cinci vorbe călăuzitoare

1. Activitatea poetică: *această îndeletnicire, cea mai nevinovată dintre toate,* (III, p. 377)
2. *De aceea, cel mai periculos dintre bunuri, limba, îi este dată omului... pentru a depune mărturie de ceea ce este el...* (IV, p. 246)
3. *Multe a aflat omul.*
   Pe mulţi i-a numit dintre cei cereşti,
   De când suntem un dialog
   Şi de când putem auzi unii de la alţii, (IV, p. 343)
4. *Însă ceea ce rămâne, poeţii ctitoresc.* (IV, p. 63)
5. *Plin de merite şi totuşi în chip poetic locuieşte*
   Omul pe acest pământ. (VI, p. 25)

De ce, atunci când ne-am propus să arătăm care este esenţa poeziei, am ales tocmai opera lui Hölderlin? De ce nu Homer sau Sofocle, de ce nu Vergiliu sau Dante, de ce nu Shakespeare sau Goethe? În operele acestor poeţi, esenţa poeziei s-a realizat de asemenea, ba chiar într-un chip mai bogat decât în creaţia lui Hölderlin, atât de timpuriu şi pe neaşteptate întreruptă.

Poate că este aşa. Şi cu toate acestea, pe Hölderlin şi numai pe el l-am ales. Dar este oare cu putinţă să deduci esenţa generală a poeziei din opera unui singur poet? Ceea ce este general, adică ceea ce este valabil pentru multe cazuri, nu poate fi obţinut decât printr-o privire comparativă. În acest scop este nevoie să dispunem de o varietate cât mai mare de opere şi de genuri poetice. Iar poezia lui Hölderlin nu este decât una printre multe altele. Ea singură nu este nicidecum suficientă ca măsură pentru determinarea esenţei poeziei. Ca atare, demersul nostru este din capul locului greşit. El este greşit, atâta vreme cât prin
[32] „esenţa poeziei" înţelegem numai ceea ce este însumat într-un concept general, care apoi devine valabil, în acelaşi mod, pentru orice operă poetică. Dar acest general care devine astfel valabil (*gleich gilt*) pentru orice particular este mereu egal-valabilul (*das Gleichgültige*), indiferentul, acea esenţă care nu poate deveni niciodată esenţială.

Dar noi căutăm tocmai acest esenţial al esenţei, care ne constrânge să decidem dacă şi în cel fel vom lua în viitor în serios poezia, dacă şi în ce fel dispunem de premisele de a ne situa în sfera de influenţă a poeziei.

Nu l-am ales pe Hölderlin pentru faptul că opera sa *realizează*, ca una dintre multe altele, esenţa generală a poeziei, ci numai pentru faptul că poezia lui Hölderlin este purtată de destinaţia poetică de a exprima pe calea poeziei (*dichtet*), în chip expres, esenţa poeziei. Pentru noi, Hölderlin esre într-un chip privilegiat *poetul poetului*. De aceea, el ne pune în situaţia de a decide.

Dar a vorbi pe calea poeziei despre poet, nu este acesta oare semnul unei rătăcite oglindiri de sine şi, totodată, recunoaşterea unei sărăcii a sentimentului de plinătate a lumii? A vorbi pe calea poeziei despre poet nu înseamnă

oare o exagerare lipsită de repere, ceva care apare târziu şi semnifică un sfârşit? Răspunsul îl vom da în cele ce urmează. E drept că drumul pe care-l urmăm pentru a obţine răspunsul este unul pe care-l străbatem de nevoie. Aici nu putem, aşa cum s-ar cuveni, să interpretăm, printr-un demers exhaustiv, fiecare operă poetică a lui Hölderlin în parte. În schimb, vom medita la cinci vorbe călăuzitoare ale poetului cu privire la poezie. Ordinea anume aleasă a acestor idei şi legătura lor internă sunt menite să aducă în faţa ochilor esenţa esenţială a poeziei.

1.

Într-o scrisoare din ianuarie 1799, adresată mamei sale, Hölderlin numeşte activiratea poetică (*Dichten*) „cea mai nevinovată dintre îndeletniciri" (III, p. 377). În ce măsură este ea „cea mai nevinovată"? Activitatea poetică apare în forma modestă a jocului. Liber de orice constrângeri, el îşi inventează lumea sa de imagini şi rămâne absorbit în sfera imaginarului. Prin aceasta, jocul se sustrage gravităţii deciziilor, care devin întotdeauna, într-un chip sau altul, vinovate. De aceea, activitatea poetică e întru totul inofensivă. Totodată, ea este lipsită de efect, căci rămâne o simplă rostire şi vorbire. Ea nu are nimic comun cu fapta care intervine nemijlocit în real şi îl transformă. Activitatea poetică este asemenea unui vis; ea nu este o realitate. Este un joc în cuvinte, lipsit de gravitatea acţiunii. Poezia este inofensivă şi lipsită de efect. Dar ce este mai puţin periculos decât simpla limbă? Atunci când concepem activitatea poetică drept „cea mai nevinovată dintre îndeletniciri", nu i-am înţeles, încă, ce-i drept, esenţa.

Prin aceasta, căpătăm în schimb o sugestie privind locul în care trebuie să se desfăşoare căutarea noastră. Activitatea poetică îşi creează operele în sfera şi din „materialul" limbii. Ce spune Hölderlin despre limbă? Să ascultăm o a doua vorbă a poetului.

2.

Într-un text proiectat şi rămas fragment, care datează din aceeaşi perioadă (1800) ca şi scrisoarea citată, poetul spune:*

Dar în colibe locuieşte omul şi se acoperă cu un pudic veşmânt, căci mai intim este / şi, de asemenea, mai demn de luat în seamă, şi ca el să păstreze spiritul asemenea preotesei flacăra divină, aceasta-i este înţelepciunea. Şi de aceea bunul-plac / şi puterea superioară de a porunci şi de a înfăptui îi sunt date lui, celui asemănător cu zeii; şi de aceea cel mai periculos dintre bunuri, limba, îi este dată omului, pentru ca el, creând, distrugând şi pierind, şi revenind la cea care trăieşte veşnic, la stăpână şi mamă, să depună mărturie că ceea ce este el / a moştenit, a învăţat de la ea, ce are ea mai divin, iubirea cea atoatepăstrătoare (IV, p. 246).

Limba, câmpul de desfăşurare „al celei mai nevinovate dintre îndeletniciri", este „bunul cel mai periculos". Cum se împacă aceste două lucruri? Să lăsăm deoparte, pentru început, această întrebare şi să luăm în considerare aceste trei întrebări preliminare: 1. Cui aparţine bunul acesta,

* Am păstrat, în traducere, caracterul neprelucrat, spontan, al fragmentului invocat de Heidegger.

limba? 2. În ce măsură reprezintă ea cel mai periculos dintre bunuri? 3. În ce sens este ea de fapt un bun?

Să observăm mai întâi în ce loc se află această vorbă rostită despre limbă: într-un proiect de poezie care e chemară să spună cine este omul spre deosebire de celelalte fiinţe ale naturii; sunt numite trandafirul, lebedele, cerbul în pădure (IV, pp. 300 şi 385). Fragmentul menţionat începe de aceea prin delimitarea plantei faţă de animal, şi începe cu aceste cuvinte: „Dar în colibe locuieşte omul".

Cine este însă omul? Cel care trebuie să depună mărturie de ceea ce este el. A depune mărturie înseamnă, pe de o parte, a aduce la cunoştinţă, dar în acelaşi timp înseamnă a-ţi asuma răspunderea, în actul aducerii la cunoştinţă, pentru ceea ce a fost adus la cunoştinţă. Omul este *acela* care este tocmai în mărturisirea care atestă propriul lui *Dasein*. Mărturisirea aceasta nu înseamnă aici o expresie care se adaugă ulterior fiinţei sale de om, alătutându-i-se marginal, ci ea constituie o parte componentă a *Dasein*-ului omenesc. Dar ce trebuie omul să mărturisească? Apartenenţa sa la pământ. Această apartenenţă constă în aceea că omul este moştenitor al lucrurilor toate şi cel care învaţă de la toate. Însă lucrurile se află în conflict. Ceea ce le desparte, prin aceasta unindu-le totodată, este numit de Hölderlin „intimă fervoare" (*Innigkeit*). Mărturisirea apartenenţei la această intimă fervoare survine prin crearea unei lumi şi înălţarea ei, precum şi prin distrugerea acelei lumi şi pieirea ei. Mărturisirea care atestă fiinţa sa de om şi, cu aceasta, propriu-zisa ei împlinire, survine din libertatea deciziei. Aceasta se înstăpâneşte asupra necesarului şi se supune coeziunii pe care o instituie o exigenţă superioară. Calitarea de mărturisitor al apartenenţei la fiinţare în totalitatea ei survine ca Istorie. Însă ca Istoria

să fie posibilă, omului i-a fost dată limba. Ea este un bun al omului.

În ce măsură este însă limba „cel mai periculos dintre bunuri"? Ea este pericolul tuturor pericolelor, pentru că ea este prima care creează posibilitatea unui pericol. Pericolul este ameninţarea fiinţei de către fiinţare. Căci omul, abia datorită limbii, este de fapt expus unui lucru revelat, care, în calitate de fiinţare, îl asupreşte şi îl înfăcârcează în *Dasein*-ul său şi, în calitate de nefiinţare, îl înşală şi îl dezamăgeşte. Abia limba este cea care creează spaţiul revelat al ameninţării căreia îi este expusă fiinţa, precum şi pe cel al dezorientării, creând astfel posibilitatea pierderii fiinţei, adică pericolul. Dar limba nu este numai pericolul pericolelor, ci ea ascunde în chip necesar, în sine însăşi şi pentru sine însăşi, un pericol constant. Sarcina limbii este de a revela şi a păstra în operă fiinţarea ca o atare fiinţare. În limbă poate să îşi găsească exprimarea ceea ce este mai pur şi mai ascuns, precum şi ceea ce este tulbure şi la îndemâna tuturor. Cuvântul esenţial trebuie chiar, pentru a fi înţeles şi pentru a deveni astfel un bun comun, să devină comun. Iată de ce într-un alt fragment al lui Hölderlin se spune: *Tu ai grăit către divinitate, dar aţi uitat cu toţii că primele roade nu muritorilor, ci zeilor le aparţin. Mai comun, mai de rând trebuie să devină fructul abia atunci devine el un bun al muritorilor* (IV, p. 238). Ceea ce este pur şi, deopotrivă, ceea ce este comun sunt, amândouă, lucruri rostite în limbă. De aceea, cuvântul în calitatea lui de cuvânt nu oferă niciodată în chip nemijlocit certitudinea că el este un cuvânt esenţial sau o vorbă goală. Ba dimpotrivă – un cuvânt esenţial aduce adesea, în simplitatea sa, cu ceva neesenţial. Iar ceea ce, pe de altă parte, în falsa sa strălucire, îşi arogă aparenţa de esenţial,

nu este decât ceva spus la întâmplare şi după alţii. Aşa se face că limba trebuie să se situeze permanent într-o aparenţă produsă de ea însăşi şi, procedând astfel, ea ajunge să-şi pericliteze ceea ce-i este în chip intim propriu, şi anume rostirea autentică.

În ce sens este însă cel mai periculos lucru, limba, un „bun" pentru om? Limba este proprietatea omului. El dispune de ea pentru a-şi comunica experienţele, hotărârile sale şi dispoziţiile sufleteşti. Limba serveşte pentru comunicare. Ea este un „bun" în sensul că reprezintă o unealtă adecvată acestui scop. Însă esenţa limbii nu se epuizează în faptul de a fi mijloc de comunicare. Prin această determinare nu este surprinsă esenţa ei autentică, ci este invocată doar o consecinţă a esenţei ei. Limba nu este o simplă unealtă pe care omul o posedă pe lângă multe altele; limba este cea care acordă de fapt posibilitatea situării în sânul deschiderii fiinţării. Numai acolo unde există limbă există lume, adică sfera mereu schimbătoare a deciziei şi a acţiunii, a faptei şi a responsabilităţii, dar şi a bunului-plac şi a zarvei goale, a decăderii şi a confuziei. Numai acolo unde se manifestă o lume există Istorie. Limba este un bun într-un sens mai originar. Ea dă garanţie, adică oferă certitudinea că omul poate *să fie* ca fiinţă ce aparţine Istoriei. Limba nu este o unealtă disponibilă, ci acel eveniment (*Ereignis*) care dispune de cea mai înaltă posibilitate a fiinţei omului. Trebuie să ne asigurăm mai întâi de această esenţă a limbii, pentru a înţelege cu adevărat domeniul în care operează poezia şi, în felul acesta, poezia însăşi. Cum survine în Istorie (*geschieht*) – limba? Pentru a găsi răspunsul la această întrebare, să luăm aminte la cea de a treia vorbă a poetului.

3.

[36] Întâlnim această vorbă în cadrul unui mare şi complicat proiect pentru poezia, rămasă neterminată, care începe astfel: „împăciuitorule, tu care niciodată n-ai fost crezut…" (IV, pp. 162, 339 şi urm.).

Multe a aflat omul.
Pe mulţi i-a numit dintre cei cereşti,
De când suntem un dialog
Şi de când putem auzi unii de la alţii.
(IV, p. 343)

Din aceste versuri ne oprim mai întâi asupra aceluia care trimite nemijlocit la contextul discutat până acum: „De când suntem un dialog…". Noi – oamenii – suntem un dialog. Fiinţa omului îşi are temeiul în limbă: dar aceasta survine în Istorie (*geschieht*) abia prin *dialog*. Acesta însă nu este doar o modalitate de împlinire a limbii, ci abia prin dialog limba devine esenţială. Ceea ce numim îndeobşte limbă, adică un set de cuvinte şi reguli de înlănţuire a cuvintelor, este doar o suprafaţă a limbii. Dar ce înseamnă atunci un „dialog"? Fireşte, faptul de a vorbi unii cu alţii despre ceva. În acest proces, vorbirea mediază o ajungere la fiinţa celuilalt. Dar Hölderlin spune: „De când suntem un dialog şi de când putem auzi unii de la alţii". Putinţa de a auzi nu survine abia ca o urmare a vorbirii unuia cu celălalt, ci este mai degrabă premisa acestei vorbiri. Dar nici putinţa de a auzi nu reuşeşte, la rândul ei, să se lipsească de posibilitatea cuvântului. Putinţa de a vorbi şi putinţa de a asculta sunt la fel de originare. Suntem un dialog – şi aceasta vrea să spună: putem auzi

unii de la alţii. Suntem un dialog şi aceasta înseamnă în acelaşi timp, mereu: suntem *un* dialog. Unitatea unui asemenea dialog constă în aceea că în cuvântul esenţial este de fiecare dată revelat unul şi acelaşi lucru, asupra căruia cădem de acord, pe baza căruia suntem uniţi şi, în felul acesta, suntem în mod autentic noi înşine. Dialogul şi unitatea sa sunt temeiul care ne poartă *Dasein*-ul.

Dar Hölderlin nu spune pur şi simplu: suntem un dialog. El spune: „De când suntem un dialog...". Acolo unde există şi se exercită capacitatea de a vorbi a omului, acolo nu apare de la sine evenimentul esenţial al limbii – dialogul. De când suntem un dialog? Acolo unde trebuie să fie un dialog, cuvântul esenţial trebuie să rămână raportat la unul şi acelaşi lucru. Un dialog care are forma controversei e cel dintâi care presupune o asemenea raportare. Unul şi acelaşi lucru nu poate fi revelat decât în lumina a ceva care este trainic şi statornic. Statornicia şi trăinicia nu ies însă la iveală decât atunci când neclintirea şi prezenţa emană o rază de lumină. Dar aceasta survine în clipa în care timpul se deschide în întinderile sale. Din momentul în care omul se situează în prezenţa unui lucru trainic, abia de atunci el se poate expune schimbătorului, la tot ceea ce vine şi pleacă. Căci doar ceea ce este neclintit se poate schimba. Abia din momentul când şuvoiul timpului este rupt în prezent, trecut şi viitor există posibilitatea căderii de acord asupra unui lucru trainic. Suntem *un* dialog din timpul când „timpul este". Noi *suntem* aparţinând Istoriei (*geschichtlich*), din momentul în care timpul şi-a căpătat o statură (*aufgestanden ist*) şi a fost adus la o figură statornică (*zum Stehen gebracht ist*). A fi un dialog şi a aparţine Istoriei – ambele acestea sunt la fel de vechi, constituie un tot şi sunt acelaşi lucru.

De când suntem un dialog – omul a aflat multe şi a numit pe mulţi dintre zei. De când limba survine în Istorie în chip autentic, sub formă de dialog, zeii ajung la cuvânt (*zu Wort kommen*) şi apare, strălucind, o lume. Dar din nou trebuie să înţelegem că prezenţa zeilor şi apariţia strălucitoare a unei lumi nu sunt o consecinţă a survenirii în Istorie a limbii, ci toate trei se petrec în acelaşi timp. Şi aceasta într-o asemenea măsură încât dialogul autentic care suntem noi înşine constă tocmai în numirea zeilor şi în faptul că lumea devine cuvânt.

Dar zeii nu pot să treacă în cuvânt (*ins Wort kommen*) decât atunci când ei înşişi ni se adresează şi îşi impun exigenţa. Cuvântul care numeşte zeii este întotdeauna răspunsul la o asemenea exigenţă. Acest răspuns izvorăşte de fiecare dată din responsabilitatea unei ursite. Abia în măsura în care zeii trec *Dasein*-ul nostru în limbă, noi pătrundem în sfera în care decidem dacă ne făgăduim zeilor sau dacă ne refuzăm lor.

Abia din punctul acesta putem aprecia în toată amploarea ce înseamnă: „De când suntem un dialog..." Din clipa în care zeii ne poartă în dialog, din acel timp e timpul, de atunci temeiul *Dasein*-ului nostru este un dialog.
[38] În acest fel, propoziţia care afirmă că limba este evenimentul suprem al *Dasein*-ului uman şi-a primit interpretarea şi întemeierea.

Se ridică însă imediat întrebarea: cum începe acest dialog care suntem noi? Cine împlineşte această numire a zeilor? Cine, în şuvoiul timpului, prinde ceva trainic, aducându-l la o figură statornică în cuvânt? Hölderlin ne-o spune cu simplitatea sigură a poetului. Să ascultăm cea de a patra vorbă.

4.

Această vorbă constituie finalul poeziei *Andenken / Aducere aminte* şi sună astfel: „însă ceea ce rămâne, poeţii ctitoresc" (IV, p. 63). Odată cu acest cuvânt, întrebarea noastră referitoare la esenţa poeziei se luminează. Poezia este ctitorire prin cuvânt şi în cuvânt. Ce este ctitorit în felul acesta? Ceea ce este trainic. Dar ceea ce este trainic mai poate fi oare ctitorit? Nu este el ceva care este prezentat dintotdeauna? Nu! Tocmai ceea ce este trainic trebuie adus, împotriva şuvoiului vremii, la o figură statornică; ceea ce este simplu trebuie obţinut trudnic din ceea ce este confuz; măsura trebuie opusă lipsei de măsură. Trebuie să ajungă în deschis acel ceva care poartă şi stăpâneşte fiinţarea în totalitatea ei. Trebuie deschisă fiinţa, pentru ca fiinţarea să-şi facă apariţia în toată strălucirea. Dar tocmai ceea ce este trainic este evanescentul. „Astfel este iute / Trecător tot ceea ce este ceresc; dar nu în zadar" (IV, p. 163 şi urm.). Însă pentru ca acesta să rămână trainic, este „în grija şi în slujirea poeţilor încredinţat" (IV, p. 145). Poetul numeşte zeii şi numeşte toate lucrurile în ceea ce sunt ele. Această numire nu constă doar în faptul că unui lucru cunoscut încă dinainte îi este atribuit un nume: dat fiind că poetul rosteşte cuvântul esenţial, abia prin această numire fiinţarea este numită, ajungând astfel să fie ceea ce este. Ea devine astfel cunoscută în *calitatea ei* de fiinţare. Activitatea poetică este ctitorire a fiinţei împlinită cu ajutorul cuvântului. Aşadar, ceea ce rămâne trainic nu este niciodată creat din ceea ce este trecător. Simplul nu poate fi niciodată scos în chip nemijlocit din ceea ce este confuz. Măsura nu se află în ceea ce e lipsit de măsură. Nu găsim niciodată temeiul (*Grund*) în abis (*Abgrund*). Fiinţa nu este nicicând ceva de ordinul fiinţării. Însă

datorită faptului că fiinţa şi esenţa lucrurilor nu pot fi niciodată obţinute prin calcul şi deduse din ceea ce este prezent, ele trebuie să fie liber create, instituite şi dăruite. O asemenea liberă dăruire este ctitorie.

Însă în măsura în care zeii sunt numiţi în mod originar, iar esenţa lucrurilor ajunge la cuvânt, pentru ca abia în felul acesta lucrurile să capete o bruscă strălucire, în măsura în care toate acestea survin în Istorie, *Dasein*-ul omului este adus într-o relaţie fermă şi este aşezat pe un temei. Rostirea poetului nu este ctitorie numai în sensul liberei dăruiri, ci totodată şi în sensul întemeierii ferme a *Dasein*-ului uman pe temeiul său.

Dacă înţelegem această esenţă a poeziei – faptul că ea este ctitorie a fiinţei împlinită cu ajutorul cuvântului – atunci putem întrezări ceva din adevărul acelei vorbe pe care Hölderlin a rostit-o când, deja de multă vreme, fusese aşezat sub ocrotirea pe care ţi-o dăruie întunecarea minţii.

5.

Această *a cincea* vorbă călăuzitoare o găsim în marea şi totodată înfricoşătoarea poezie care începe astfel:

În dulcele azur înfloreşte
Turla bisericii cu sclipiri de metal
(VI, p. 24 şi urm.)

Aceasta este poezia în care Hölderlin spune (versurile 32 şi urm.):

Plin de merite, şi totuşi în chip poetic, locuieşte
Omul pe acest pământ.

Ceea ce realizează şi cu ceea ce se îndeletniceşte omul este dobândit şi meritat prin propriile sale eforturi. „Totuşi" – spune Hölderlin, creând astfel o opoziţie netă – toate acestea nu ating esenţa locuirii sale pe acest pământ, toate acestea nu ajung la temeiul *Dasein*-ului uman. Acest *Dasein* este, în temeiul său, „poetic". Dar noi concepem acum poezia drept numire ctitoritoare a zeilor şi a esenţei lucrurilor. „A locui poetic" înseamnă a te situa în prezenţa zeilor şi a trăi uimirea în faţa aptopierii esenţei lucrurilor. *Dasein*-ul este, în temeiul său, „poetic". Aceasta înseamnă totodată: ca fiind ceva ctitorit (întemeiat), *Dasein*-ul nu este un merit, ci un dar.

Poezia nu este doar o podoabă care însoţeşte *Dasein*-ul, nu este doar o exaltare temporară, şi cu atât mai puţin o înflăcărare şi o petrecere oarecare. Poezia este temeiul purtător al Istoriei, şi de aceea nici nu este un simplu fenomen al culturii şi cu atât mai puţin o simplă „expresie" a „sufletului unei culturi".

În sfârşit, faptul că *Dasein*-ul nostru este, în temeiul său, poetic, nici nu poate să însemne că el este un joc inofensiv. Dar nu numeşte chiar Hölderlin poezia, în acea vorbă călăuzitoare pe care am citat-o prima, „cea mai nevinovată dintre îndeletniciri"? Cum se împacă acest lucru cu esenţa poeziei aşa cum a fost ea dezvoltată aici? Revenim astfel la acea întrebare pe care am lăsat-o pentru început deoparte. Răspunzând acum la acea întrebare, încercăm totodată să aducem în faţa ochiului minţii, într-o unică cuprindere, esenţa poeziei şi a poetului.

S-a desprins mai întâi că limba este sfera de acţiune a poeziei. Esenţa poeziei trebuie, aşadar, înţeleasă pornind de la esenţa limbii. Mai apoi s-a văzut însă limpede că poezia este ctitoritoarea numire a fiinţei şi a esenţei tuturor

lucrurilor – deci că nu este o rostire oarecare, ci acea rostire prin intermediul căreia iese în deschis tot ceea ce discutăm fără încetare şi ne preocupă apoi în limba de zi cu zi. De aceea, poezia nu se foloseşte niciodată de limbă ca de un material existent, ci abia poezia însăşi e cea care face posibilă limba. Poezia este limba originară a unui popor care aparţine Istoriei. Prin urmare, esenţa limbii trebuie înţeleasă pornind de la esenţa poeziei şi nu invers.

Temeiul *Dasein*-ului uman este dialogul – acea autentică „survenire în Istorie" (*Geschehen*). Dar limba originară este poezia ca ctitorie a fiinţei. Limba însă este „cel mai periculos dintre bunuri". Prin urmare, poezia este opera cea mai periculoasă şi, în acelaşi timp, „cea mai nevinovată dintre îndeletniciri".

Într-adevăr, aşa este. Abia atunci când gândim laolaltă aceste două determinări ca formând un singur tot, sesizăm esenţa deplină a poeziei.

Este însă oare poezia cu adevărat opera cea mai periculoasă? Într-o scrisoare către un prieten, scrisă cu puţin timp înainte de plecarea în ultima călătorie către Franţa, Hölderlin spune: *O, prietene! Lumea mi se înfăţişează mai luminoasă decât altădată şi mai gravă! Îmi place cum se petrec lucrurile, îmi place ca şi cum vara, „bătrânul Tată sfânt scutură cu o mână liniştită, din norii roşietici, fulgere care binecuvântă". Căci printre toate care vin de la Dumnezeu şi pe care le pot vedea, acest semn a devenit pentru mine semnul ales. Altădată puteam să jubilez pentru un nou adevăr, pentru o mai bună pricepere a celor care sunt deasupra noastră şi în jurul nostru: acum mă tem să nu-mi meargă la sfârşit asemenea bătrânului Tantal, căruia zeii i-au dat mai mult decât a putut să înfulece* (V, p. 321).

Poetul este expus fulgerelor zeului. Despre acest lucru vorbeşte poezia pe care o vom recunoaşte drept cea mai pură prelucrare poetică a esenţei poeziei şi care începe astfel:

Precum în zi de sărbătoare, când să-şi vadă holda
Ţăranul pleacă dis-de-dimineaţă...
(IV, p. 151 şi urm.)

Aici, în ultima strofă, se spune:

Ci nouă, în furtunile lui Dumnezeu ni-e hărăzit
Poeţi! să stăm cu fruntea sus, descoperită.
Fulgerul Tatălui, chiar el, cu mâna noastră,
Să-l apucăm, şi-apoi ascuns în cântec
*Poporului cerească ofrandă să i-o întindem**

Şi un an mai târziu, după ce Hölderlin s-a întors, atins de nebunie, în casa mamei sale, îi scrie aceluiaşi prieten, cu gândul la şederea sa în Franţa:

Elementul răscolitor, focul cerului şi liniştea oamenilor, viaţa lor în natură, precum şi străinătorarea şi mulţumirea lor m-au zguduit statornic şi aşa cum se spune despre eroi, pot să spun şi eu că am fost lovit de Apollo.
(V, p. 327)

Prea multă lumină l-a împins pe poet în întuneric. Mai este oare nevoie şi de alte dovezi pentru a înţelege

* Trad. de Şt. Augustin Doinaş şi Virgil Nemoianu, în vol J. Ch. Fr. Hölderlin, *Imnuri şi ode*, Bucureşti, 1977, p. 284.

extremul pericol pe care-l reprezintă „îndeletnicirea" sa? Soarta care îi aparţine poetului în chipul cel mai intim spune totul. Ca un fel de profeţie sună şi vorba din *Empedocle* a lui Hölderlin:

> *...trebuie*
> *Să plece de timpuriu cel prin care a grăit Spiritul.*
> (III, p. 154)

Şi totuşi: poezia este „cea mai nevinovată dintre îndeletniciri". Aşa scrie Hölderlin în scrisoarea sa, nu numai pentru a-şi cruţa mama, ci deoarece ştie că acest aspect exterior şi inofensiv ţine de esenţa poeziei, aşa cum valea ţine de munte; căci altminteri cum ar fi de realizat şi de
[42] păstrat această operă, cea mai periculoasă dintre toate, dacă poetul nu ar fi „aruncat în afară" (*Empedocle* III, p. 191) din obişnuitul zilei, şi ocrotit *împotriva* acestuia, prin aparenţa de inofensivitate a îndeletnicirii sale?

Poezia arată asemenea unui joc, şi totuşi nu e joc. E drept că jocul îi reuneşte pe oameni, dar în aşa fel încât, pe durata lui, fiecare se uită tocmai pe sine. În poezie, în schimb, omul este adunat şi adus pe temeiul *Dasein*-ului său. Acolo el îşi găseşte liniştea – nu este vorba desigur de liniştea aparentă a inactivităţii şi a vidului mental, ci de acea linişte infinită în care sunt active toate forţele şi relaţiile. (V. scrisoarea lui Hölderlin către fratele său, din 1 ianuarie 1799, III, p. 368 şi urm.)

În raport cu realitatea concretă şi zgomotoasă în care ne simţim la noi acasă, poezia produce impresia irealului şi a visului. Şi totuşi realul este, dimpotrivă, ceea ce spune poetul şi ceea ce el îşi asumă să fie. Tot astfel afirmă şi

Panthea despre Empedocle, cu acea limpede cunoaştere pe care i-o dă prietenia (III, p. 78):

...A fi el însuşi chiar, aceasta este
Viaţa, în timp ce noi, ceilalţi, nu suntem decât visul ei –

Esenţa poeziei pare astfel să şovăie în aparenţa propriului ei chip exterior, şi totuşi ea este neclintită. Căci ea însăşi este, în esenţă, ctitorie, adică întemeiere neclintită.

E drept că orice ctitorie rămâne un dar liber, iar Hölderlin desluşeşte şi spune: *Liberi să fie poeţii, asemenea rândunelelor* (IV, p. 168). Dar această libertate nu este bunul-plac dezlănţuit şi dorinţă încăpăţânată, ci supremă necesitate.

În calitatea ei de ctitorie a fiinţei, poezia este *dublu* legată. Abia atunci când avem în vedere această lege care îi este intimă în cel mai înalt grad, surprindem în întregime esenţa poeziei.

Activitatea poetică este numirea originară a zeilor. Însă cuvântul poetic îşi primeşte puterea de numire abia atunci când zeii înşişi ne îndeamnă să vorbim. Dar cum vorbesc zeii?

...iar semnele sunt,
din vremi îndepărtate, limba zeilor.
(IV, p. 135)

Rostirea poetului este prinderea acestor semne pentru a le transmite mai departe în poporul său. Această prindere a semnelor este o primire şi totodată o nouă dăruire; căci poetul surprinde încă de la primul semn ceea ce este împlinit şi, cutezător, el pune în cuvântul său ceea ce a

întrevăzut, pentru a prevesti ceea-ce-nu-s-a-îndeplinit-încă. Astfel

...zboară, cutezătorul spirit, asemenea şoimilor
Care premerge furtunilor, prevestitor,
înaintea zeilor săi, ce stau să vină.

(IV, p. 135)

Ctitoria fiinţei este legată de semnele zeilor. Iar cuvântul poetic nu este totodată decât interpretarea „vocii poporului". Acesta este numele pe care Hölderlin îl dă legendelor prin care un popor îşi aminteşte de apartenenţa sa la fiinţare în totalitatea ei. Dar această voce se scufundă adesea în tăcere şi osteneşte în sine însăşi. Ea nici nu are de fapt putinţa să spună, prin ea însăşi doar, ceea ce este autentic, ci are nevoie de cei care o interpretează. Poezia care poartă titlul *Stimme des Volkes / Vocea poporului* ne-a parvenit în două variante. Mai ales strofele finale sunt diferite, însă în aşa fel încât ele se completează. Iată cum sună finalul primei variante:

Întrucât pioasă este, cinstesc, de dragul Cereştilor,
Vocea poporului cea liniştită.
Dar de dragul zeilor şi al oamenilor
Să nu-i placă să stea în linişte mereu.

(IV, p. 141)

Iată şi cea de a doua variantă:

...şi minunate rămân
Legendele: dăinuiesc în ele amintiri

De lucruri măreţe; dar trebuie totuşi
*Şi unul să tâlcuie sfintelor miezul**
(IV, p. 144)

Astfel, esenţa poeziei este aşezată în sânul legilor care se resping şi care se atrag, a semnelor zeilor şi a vocii poporului. Poetul însuşi stă între zei şi popor. El este cel aruncat în afară – afară, în acel *spaţiu intermediar*, între zei şi oameni. Însă mai întâi aici, şi numai aici, în acest spaţiu intermediar se decide cine este omul şi unde îşi aşază el *Dasein*-ul. „În chip poetic locuieşte omul pe acest pământ."

Neîncetat, şi din ce în ce mai sigur şi mereu mai simplu, [44]
pornind de la bogăţia imaginilor care-l asaltau, Hölderlin şi-a dedicat cuvântul poetic acestui spaţiu intermediar. Acest lucru ne determină să spunem că el este poetul poetului.

Vom mai crede oare acum că Hölderlin este prins într-o vidă şi hipertrofiată oglindire de sine din cauza sărăciei sentimentului de plinătate a lumii? Sau recunoaştem acum că acest poet, urmând drumul poeziei, merge cu gândul în temeiul şi în miezul fiinţei, asaltat de prea plinul elanului său? Lui *Hölderlin însuşi* i se potriveşte vorba pe care a spus-o despre Oedip, în acel poem târziu, *În dulcele azur înfloreşte...*:

Poate că regele Oedip
Are un ochi prea mult.
(VI, p. 26)

Hölderlin exprimă pe cale poetică esenţa poeziei, dar nu în sensul unui concept valabil oricând. Acesta esenţă

* Trad. de Şt. Augustin Doinaş şi Virgil Nemoianu, *op. cit.*, p. 227.

a poeziei aparţine unui timp anume. Dar nu în aşa fel încât ea să se adapteze doar acestui timp ca unui timp care există deja. Prin faptul că Hölderlin citeşte din nou esenţa poeziei, el determină o epocă nouă. Este epoca zeilor care au fugit şi a zeului ce stă să vină. Aceasta este epoca *de sărăcie*, pentru că ea se aşază sub semnul unei duble lipse şi negaţii: acel „nu mai există" al zeilor fugiţi şi acel „încă nu" al celui care stă să vină.

Esenţa poeziei, pe care o citeşte Hölderlin, aparţine în cel mai înalt grad Istoriei, pentru că anticipează o epocă a Istoriei; însă în calitatea de esenţă ce aparţine Istoriei, ea este singura esenţă esenţială.

Epoca este săracă, dar tocmai de aceea şi mai bogat este poetul ei – atât de bogat, încât în amintirea celor care au fugit şi în aşteptarea celui care vine, el este adesea încercat de oboseală şi nu doreşte decât să doarmă în acest vid aparent. Dar el rezistă în nimicul acestei nopţi. În măsura în care poetul rămâne astfel la sine însuşi, în suprema însingurare a menirii sale, el obţine prin operă – ca reprezentant şi, de aceea, în chip adevărat – adevărul pentru poporul său. Despre aceasta vorbeşte cea de a şaptea strofă a elegiei *Brot und Wein / Pâine şi vin* (IV, p. 123 şi urm.). În ea se spune într-un chip poetic ceea ce aici nu a putut fi dezvoltat decât într-un chip al gândului.

Dar, prietene! noi venim prea târziu. Cei drept, zeii trăiesc,
Însă, sus, pe creştete, sus, într-o altă lume.
De acolo întruna urzesc, şi puţini iau aminte, se pare,
De trăim, într-atâta pe noi ne cruţă din milă cereştii
Căci un vas nu oricând e în stare, fragil, să-i cuprindă,
Numai rar poate un om plinătatea divină să-ndure.
Şi de aceea viaţa e vis despre ei. Însă şi rătăcirea,

Ca și somnul ajută, la fel cum nevoia și noaptea-ntăresc,
Până ce-n leagăn de bronz vor crește eroii, destui,
Și, ca zeilor vechi, viguros vor bate inimi în piepturi.
Ei, atunci, vin tunând. Însă totuși adesea îmi pare
Că-i mai bine să dormi decât lipsit de atare tovarăș,
Și așa să aștepți; și-ntre timp ce-ar mai fi de făcut și de spus
Eu nu știu, și apoi, la ce bun poeți în timpuri sărace?
Însă ei, îmi spui tu, sunt ca preoții zeului viței,
*Ce din țară în țară mereu colindau în noaptea cea sfântă.**

NOTĂ

Acest text a fost prezentat de Heidegger sub forma unei conferințe ținute la 2 aprilie 1936 la Roma și a fost publicat în revista *Das innere Reich / Imperiul interior* în decembrie 1936. După cum indică chiar Heidegger în nota de la ediția din 1944 (Klostermann, Frankfurt am Main), *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* a fost tradus în franceză, italiană, japoneză, spaniolă, română (în *Universul literar*, 1942, de către Walter Biemel – n.n.) și engleză.

Deschidem, cu această secțiune a volumului, o parte din suita de studii pe care Heidegger le-a consacrat câtorva dintre cele mai de seamă figuri ale poeziei germane: Hölderlin, Rilke, Trakl, George. Cititorul nefamiliarizat cu gândirea lui Heidegger trebuie prevenit că „hermeneutica literară" a lui Heidegger nu este o preocupare laterală în raport cu linia directoare a reflecției filozofice, ci, dimpotrivă, că aici se împlinește o etapă decisivă a meditației heideggeriene despre ființă. Spunând acestea, nu trebuie însă să înțelegem că poezia devine un simplu termen aplicativ pentru o gândire care își verifică forța anexând domenii diferite ale spiritului. Poezia reprezintă pentru Heidegger *ceaialtă* mare cale de

* Trad. de Șt. Augustin Doinaș și Virgil Nemoianu, *op. cit.*, pp. 258–259.

acces la adevărul fiinţei. Poetul este un mediator şi un mesager şi, alături de gânditor, el devine *agentul unei rostiri esenţiale* (*Sagen*). Iată de ce trebuie să ne apropiem de aceste studii cu conştiinţa că ele stau sub semnul aceleiaşi preocupări esenţiale: „Când Heidegger meditează asupra unui tablou al lui Klee, asupra felului în care apare fiinţarea într-un experiment de fizică, asupra unei poezii de Trakl, asupra unui produs al tehnicii, atunci el caută să recupereze modalităţile variate de manifestare ale fiinţei, adevărul şi lumea, într-o cunoaştere unitară şi ordonată" (POGGELER, 1970, p. 48).

Judecate la nivelul criticii şi istoriei literare curente, care au făcut în general abstracţie de premisele demersului heideggerian, interpretările lui Heidegger au fost în repetate rânduri amendate. Iată, de pildă, ce spune cunoscutul istoric şi teoretician al literaturii Emil Staiger: „La poeţi care îi sunt apropiaţi, la Hölderlin sau Rilke de pildă, Heidegger ajunge la rezultate mai mult sau mai puţin valabile. La alţii – la Sofocle şi Homer, la Trakl şi Johann Peter Hebel – interpretarea nu mai are decât puţin sau nimic de-a face cu poezia interpretată" (STAIGER, 1970, p. 243). Sau FALK (1963, p. 201): „Poeziile lui Trakl i-au oferit lui Heidegger un ajutor decisiv în efortul său de lungă durată de a descoperi locul logosului în alcătuirea cosmosului. Cu toate acestea, dialogul cu Trakl nu pare a fi foarte reuşit. Heidegger a presupus că poeziile lui Trakl sunt rostite pornind de la o unică experienţă fundamentală, care a rămas neschimbată. Se poate însă demonstra că în experienţa lui Trakl a existat o schimbare fundamentală..."

Arătând până unde au putut merge rezervele filologilor faţă de interpretările lui Heidegger, POGGELER (1977, pp. 41–42) enumera obiecţii de tipul acestora: eludarea finalului, care ne-a parvenit fragmentar, al poeziei *Wie wenn am Feiertage / Precum în zi de sărbătoare*; aşezarea greşită a punctului în traducerea celebrei antistrofe a corului din *Antigona*; expresia *Feld Gottes* din Hölderlin nu înseamnă, în locul în care apare, „dispariţia zeilor", cum interpretează Heidegger, ci lipsa de ocrotire pe care o resimte poetul. POGGELER (*ibid.*) comentează: „Heidegger a subliniat mereu că interpretările sale la Hölderlin nu reprezintă contribuţii la cercetarea desfăşurată în domeniul istoriei literare." De asemenea, SCHULZ (1970, p. 123):

„Dacă Heidegger îl interpretează pe Hölderlin corect, această întrebare – deloc neglijabilă – este neesențială în raport cu propria sa interpretare la poezia lui Hölderlin; ceea ce își propune Heidegger nu este de a-l interpreta pe Hölderlin corect și nici de a-l folosi pentru enunțuri corecte cu privire la ființă, ci de a vedea în el pe cel care, paralel cu «gânditorul gânditorului», rostește cu mijloace poetice ce este poezia."

Este important să amintim ce valoare atribuie Heidegger însuși întâlnirii cu poezia lui Hölderlin: „...În clipa eliberării de ultimele interpretări eronate provenite din metafizică, adică în momentul primei și extremei problematizări a ființei și a adevărului ei (conferința despre adevăr, 1929–1930), cuvântul lui Hölderlin, cunoscut deja, asemenea altor scriitori, a devenit destin" (*apud* PÖGGELER, 1977, p. 15).

PÖGGELER (*ibid.*) comentează această mărturisire a lui Heidegger în sensul că întâlnirea cu poezia lui Hölderlin face parte din așa-numita *Kehre*, deci din trecerea către faza a doua a gândirii heideggeriene, fiind apoi preluată, într-o formă transformată, în faza a treia.

Pentru sensul lui *Kehre*, care a fost adesea interpretat ca o schimbare radicală în evoluția gândirii lui Heidegger, redăm următoarele precizări ale lui PÖGGELER (1972, pp. 138–139 și 145): „Printr-o gravă neînțelegere, *Kehre* a fost interpretat ca o abandonare a preocupării pentru *Dasein*-ul uman în favoarea unui *Sein* ipostaziat. În realitate, întreaga radicalitate a lui *Kehre* iese în evidență abia în trecerea de la prima parte a lui *Ființă și timp* la partea a doua (deci în trecerea de la construcția sistematică la destrucția istorică): în această trecere se realizează reîntoarcerea la supoziția, care l-a ghidat constant pe Heidegger, cum că tradiția ontologică este aceea care ne constrânge să ne punem întrebarea privitoare la ceea ce, pe parcursul ei, a fost dat uitării, întrebarea privitoare la timp și ființă. [...] Nicidecum, când ne referim la *Kehre*, nu poate fi vorba de o preferință pentru gândirea greacă, și nici măcar pentru cea presocratică, în defavoarea gândirii moderne. Împărțirea gândirii lui Heidegger într-o gândire dinaintea lui *Kehre* și în alta după *Kehre* (într-un Heidegger I și un Heidegger II,

cum a procedat W.J. Richardson în cartea sa despre Heidegger), conduce foarte uşor la o inadecvată delimitare a fazelor din drumul parcurs de gândirea lui Heidegger şi, pe deasupra, la fragmentarea acelei unice şi constante întrebări în abordări interogative variate. Heidegger însuşi a vorbit despre o transformare a întrebării privitoare la *sensul* fiinţei, în întrebarea privitoare la *adevărul* fiinţei, precum şi despre o transformare a acestei întrebări în întrebarea privitoare la *Ortschaft* sau *Lichtung*" (pp. 138–139).

Iar într-o notă, Pöggeler adânceşte sensul lui *Kehre*, invocând chiar mărturiile lui Heidegger: „Dacă vrem să evităm împărţirea pasibilă de neînţelegere a drumului parcurs de gândirea lui Heidegger într-o fază care durează până la *Kehre* şi o alta de după *Kehre*, gândirea lui Heidegger poate fi împărţită în funcţie de orientările diferenţiate către *sensul* fiinţei, către *adevărul* fiinţei şi, în sfârşit, către *Lichtung* sau *Ortschaft*. Heidegger însuşi spune că numai în sfera lui *Fiinţă şi timp* ar fi fost formulată întrebarea privitoare la fiinţă ca întrebare privitoare la «sensul fiinţei». «Cette formulation est abandonnée plus tard pour celle de „question de la vérité de l'être" – et finalement pour celle de „question du lieu, ou de la localité de l'être" –, d'où le nom de Topologie de l'être. Trois termes, qui se relaient tout en marquant les étapes sur le chemin de la pensée: Sens – vérité – lieu (*topos*). Si l'on cherche à clarifier la question de l'être, il est nécessaire de saisir ce qui lie et ce qui différencie ces trois formulations successives» (*Séminaire tenu au Thor, en septembre, 1969, par le Professeur Martin Heidegger*, p. 22). Vorbirea despre *sensul* fiinţei a fost înlocuită de vorbirea despre *adevărul* fiinţei, pentru că istorismul modern şi neokantianismul modelaseră în mod decisiv această primă preocupare. Iar întrucât adevărul fiinţei ca stare de neascundere era gândit pornind de la *aletheia* elină, vorbirea despre adevărul fiinţei a fost şi ea abandonată, din clipa în care Heidegger a crezut a înţelege că până şi în gândirea greacă preocuparea sa nu îşi găsise locul cuvenit şi că, de aceea, această preocupare nu poate fi numită cu un cuvânt aparţinând acestei gândiri. Vorbirea despre «adevărul fiinţei» a fost la rândul ei înlocuită cu vorbirea despre *Lichtung* sau *Ortschaff*..." (p. 145).

Ceea ce vrea Pöggeler să sublinieze este faptul că prin *Kehre* nu trebuie să se înțeleagă o ruptură în gândirea lui Heidegger, ci un efort de succesivă adaptare a vocabularului la conținutul unei gândiri noi.

Studiul despre Hölderlin pe care l-am inclus în acest volum reprezintă prima încercare a lui Heidegger de a valorifica, pentru gândirea sa, poezia lui Hölderlin. Studiile care vin să se adauge mai târziu (v. conținutul volumului *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*) vor aprofunda problematica anunțată aici. De pildă, relația poetului cu sacrul (care cu vremea devine esențială; v. *La ce bun poeți?*, nota 2) nu apare încă în paginile acestea, dar caracterizarea lui Hölderlin ca „poet al poetului" anunțată aici se va explicita tocmai pe linia relației cu sacrul. (V. și SCHULZ, 1970, p. 123.)

[248] [„...şi la ce bun poeţi în timpuri sărace?"], întreabă elegia lui Hölderlin, *Brod und Wein / Pâine şi vin*. Abia dacă mai înţelegem astăzi această întrebare. Cum am putea atunci pricepe răspunsul pe care îl dă Hölderlin?

„...şi la ce bun poeţi în timpuri sărace?" Aici, cuvântul „timp" înseamnă vârsta lumii căreia şi noi îi mai aparţinem. Odată cu apariţia şi moartea mântuitoare a lui Cristos a început, pentru înţelegerea istorică a lui Hölderlin, asfinţitul zilei ce aparţine zeilor. E ceasul înserării. Dar de când „cei trei îngemănaţi şi unici", Heracles, Dionysos şi Crist, au părăsit lumea, seara acestui timp al lumii se îndreaptă către noapte. Noaptea lumii îşi revarsă acum bezna. Zeul ne-a părăsit şi vârsta lumii stă sub semnul „lipsei zeului". Lipsa zeului, resimţită de Hölderlin, nu tăgăduieşte însă existenţa neîntreruptă a unei relaţii creştine, pe care indivizii şi bisericile o întreţin cu Dumnezeu; de asemenea, aici nici nu este vorba despre o nesocotire a acestei relaţii. Lipsa zeului înseamnă că nu mai există nici un zeu care să strângă laolaltă către sine, vădit şi în deplină claritate, oamenii şi lucrurile, şi să rostuiască, pornind de la o asemenea strângere laolaltă, istoria lumii şi sălăşluirea omului în ea. Însă în această lipsă a zeului se anunţă ceva cu mult mai grav. Nu numai zeii şi zeul au evadat din lume, ci,

din istoria ei, s-a stins însăși strălucirea zeității. Timpul acestei nopți a lumii este timpul sărac, deoarece el devine din ce în ce mai sărac. Și el a devenit până într-atât de sărac, încât nu mai are putința să resimtă lipsa zeului ca lipsă.

Odată cu această lipsă, lumea își pierde temeiul (*Grund*), pierde pe cel care o întemeiază. Abis (*Abgrund*) înseamnă, originar vorbind, solul și temeiul spre care – ca fiind cel mai de jos – tinde, stând suspendat, orice lucru aflat pe un povârniș. În cele ce urmează vom gândi însă pe *Ab-* din *Ab-grund* ca absență totală a temeiului. Temeiul este solul pentru o înrădăcinare și o situare fermă. Vârsta lumii care își pierde temeiul stă suspendată în abis. Presupunând că acestui timp sărac îi mai este dat să cunoască o schimbare (*Wende*), atunci aceasta nu se va putea petrece decât dacă lumea se va schimba cândva din temelii, ceea ce în- [249]
seamnă, fără înconjur spus, dacă ea se schimbă pornind tocmai de la lipsa de temei. În această vârstă a lumii cuprinsă de noapte, abisul lumii trebuie să fie cunoscut și îndurat până la capăt. Dar pentru aceasta este necesar să apară cei care ajung până în abis.

Schimbarea care ar surveni în vârsta lumii nu ar avea loc prin apariția unui nou zeu, care ar irumpe cândva în lume, sau printr-o nouă ieșire a vechiului zeu din retragerea sa. Încotro să se îndrepte el, la revenirea lui, dacă nu-i este mai întâi pregătit de către oameni un sălaș? Cum s-ar putea vreodată ca zeului să-i fie dat un sălaș pe potrivă, dacă nu ar începe mai întâi să strălucească, în toate câte sunt, o strălucire a divinității?

Zeii, care „cândva au fost aici", nu „se întorc" decât la „timpul potrivit", adică atunci când o schimbare i-a așezat pe oameni în locul cuvenit și în felul cuvenit. De aceea,

în imnul neterminat, intitulat *Mnemosyne*, care s-a născut curând după elegia *Pâine și vin*, Hölderlin spune (IV, p. 225):

> *...Nu le stă în putere*
> *Cerești lor totul. Căci mai curând ajung*
> *Muritorii în locul fără de temei. Așadar cu ei*
> *Se schimbă cursul lumii. Lung este*
> *Timpul; într-un târziu se ivește totuși*
> *Ce este adevărat.*

Lung este timpul sărac al nopții care a cuprins lumea. Noaptea aceasta trebuie, mai întâi, să-și atingă, după o lungă cale, propriul ei miez. În miezul de noapte al acestei nopți, sărăcia timpului este fără de margini. Căci, acum, timpul acesta mizer nu își mai poate da seama nici măcar de propria lui sărăcie. Această neputință, prin care însăși sărăcia sărăcăciosului se cufundă în beznă, este adevărata sărăcie a timpului. Sărăcia (*Durft*) este cu totul ascunsă de întuneric prin aceea că nu mai apare decât ca o necesitate (*Bedarf*) care se cere satisfăcută. Cu toate acestea, noaptea lumii trebuie gândită ca un destin care survine dincoace de pesimism și optimism. Poate că noaptea lumii se apropie acum de miezul ei. Poate că acum timpul lumii devine întru totul timp sărac. Dar poate că nu se întâmplă așa, încă nu se întâmplă așa, totuși nu se întâmplă încă așa, în ciuda nemăsuratei nevoințe, în ciuda tuturor suferin-
[250] țelor, în ciuda durerii enorme, în ciuda agresivității crescânde, în ciuda rătăcirii sporite. Lung este timpul, pentru că însăși spaima, luată în sine drept cauză a schimbării, rămâne neputincioasă atâta vreme cât schimbarea nu îi cuprinde chiar pe muritori. Însă pe muritori îi cuprinde

schimbarea doar atunci când ei găsesc calea către propria lor esență. Această esență rezidă în faptul că muritorii ating abisul mai degrabă decât cerești. Dacă le gândim esența din perspectiva „prezenței" (*Anwesen*)[1] – cum este numită din timpul străvechi ființa – atunci ei rămân mai aproape de absență (*Abwesen*). Însă întrucât, în același timp, prezența se ascunde, ea însăși e deja absență. Astfel abisul adăpostește totul și își pune însemnul pe toate. În imnul *Titanii* (IV, p. 210), Hölderlin numește „abisul" „cel ce își pune însemnul pe toate". Acela dintre muritori care trebuie să atingă abisul mai degrabă și altfel decât ceilalți cunoaște însemnele pe care le consemnează abisul. Aceste însemne sunt, pentru poet, urmele zeilor care au dispărut. Celor lipsiți de zei, Dionysos, zeul vinului este, potrivit lui Hölderlin, cel care le aduce, în noaptea lumii lor, această urmă. Căci zeul viței păstrează în viță și, deopotrivă, în fructul ei, esențiala apartenență reciprocă a pământului și a cerului ca loc al nuntirii pentru oameni și zei. Numai în raza acestui loc se mai pot păstra – dacă un asemenea lucru mai e undeva cu putință – urme ale zeilor dispăruți, pentru oamenii lipsiți de zei.

...și la ce bun poeți în timpuri sărace?

Hölderlin răspunde cu sfială, prin gura prietenului său, poetul Heinse, căruia de altfel i-a fost adresată întrebarea:

Însă ei, îmi spui tu, sunt ca preoții sfinți ai zeului viței,
Ce din țară în țară rătăceau în noaptea cea sacră.

Poeții sunt acei muritori care, cântându-l, pătrunși de gravitate, pe zeul vinului, dau de urma dispăruților zei,

rămân pe urma lor și, astfel, le arată muritorilor de un neam cu ei calea ce duce spre schimbare. Eterul însă, în care singuri zeii sunt zei, este divinitatea lor. Elementul acestui eter, acel ceva în care s-a mai păstrat o urmă a divinității înseși, este sacrul. Elementul eterului potrivit pentru sosirea dispăruților zei, sacrul adică, este urma zeilor dispăruți. Dar oare cine are putința să dea de urma unei asemenea urme? Adesea, urmele aproape nu se văd și rămân întotdeauna ecoul unui îndemn abia bănuit. A fi poet în timpuri sărace înseamnă: să te apleci, prin cântec, asupra urmei zeilor dispăruți. De aceea, atâta vreme cât ține noaptea lumii, se cuvine ca poetul să rostească sacrul[2]. Și iată de ce, în limba lui Hölderlin, noaptea lumii este noaptea sacră.

În chiar esența poetului, care este cu adevărat poet într-un asemenea timp al lumii, rezidă faptul că, pornind de la sărăcia timpului, el trebuie să transforme condiția și vocația sa de poet, și tocmai pe acestea în primul rând, în problemă a poeziei. De aceea „poeții în timpuri sărace" trebuie anume să rostească în poezie (*dichten*) esența Poeziei (*Dichtung*). Acolo unde acest lucru survine, acolo trebuie bănuită a fi o condiție de poet care este pe potriva destinului acelei vârste a lumii[3]. Noi ceilalți trebuie să învățăm a asculta rostirea *acestor* poeți, presupunând că nu ne-am sustrage, înșelându-ne singuri, timpului care, tocmai pentru că o adăpostește, ascunde ființa; și un asemenea lucru nu ni s-ar putea întâmpla decât atunci când am ține socoteala timpului pornind doar de la ființare, îmbucătățind-o pe aceasta.

Cu cât noaptea lumii se apropie mai mult de miezul nopții, cu atât mai fără de tăgadă domnește sărăcia, ascunzându-și până și propria-i esență. Și nu se pierde numai

sacrul ca urmă ce duce la divinitate, dar chiar și urmele ce duc la această urmă pierdută sunt pe cale să se șteargă. Cu cât urmele se șterg mai mult, cu atât mai puțin e la îndemâna câte unui singur muritor, care atinge abisul, să ia seama, ajuns acolo, la semn și îndrumare. Cu atât mai riguros adevărat este că fiecare ajunge cel mai departe atunci când se mulțumește să meargă doar până acolo unde poate ajunge pe drumul ce i-a fost prescris. Cea de a treia strofă a aceleiași elegii care pune întrebarea „și la ce bun poeți în timpuri sărace?" proclamă legea sub semnul căreia stau poeții acestor timpuri:

Neîndoielnic rămâne un lucru: fie că e ceasul amiezii,
Fie că e mijloc de noapte, mereu există-o măsură
Ce-i cuprinde pe toți deopotrivă; și totuși, fiecare sub
propria-i soartă
Se duce și ajunge mereu în locul în care are putința.

În scrisoarea sa către Boehlendorf, din 2 decembrie 1802, Hölderlin scrie: „Iar lumina filozofică din preajma ferestrei mele este acum bucuria mea; de-aș putea rămâne pe calea care m-a adus până aici!"

Gândul poetului se îndreaptă spre locul privilegiat (*Ortschaft*) care se determină pornind de la o anumită luminare a ființei (*Lichtung des Seins*); acest mod de luminare [252] și-a dobândit configurația proprie ca domeniu al metafizicii occidentale ajunse la capătul drumului. Poezia meditativă a lui Hölderlin și-a pus și ea pecetea pe acest domeniu al meditației care poetizează. Creația sa poetică sălășluiește în acest loc privilegiat atât de firesc cum nici o altă creație a vremii sale nu o face. Locul privilegiat în care a ajuns Hölderlin este o stare de revelare a ființei, ea însăși cuprinsă

în destinul ființei și conferită poetului tocmai pornind de la acest destin.

Dar poate că această stare de revelare a ființei în cadrul metafizicii ajunse la capătul drumului, și astfel împlinită, este deja suprema uitare a ființei. Ce s-ar întâmpla însă dacă aceasră uitare ar fi însăși esența ascunsă a sărăciei acestui timp sărăcăcios? Atunci, ce-i drept, n-ar mai fi vremea potrivită pentru o evaziune estetică înspre poezia lui Hölderlin. Atunci n-ar mai fi momentul să se plăsmuiască, din figura poetului, un mit artificial. Atunci n-ar mai exista prilejul de a folosi în chip abuziv spusa sa poetică drept o mină de aur pentru o filozofie sau alta. Ar exista însă, și există cu adevărat, această singură nevoie: de a afla, cu ajutorul unei gândiri cumpănite, ceea ce, rostindu-se în poezia sa, rămâne neexprimat. Acest neexprimat reprezintă traiectoria Istoriei ființei. Dacă ajungem pe această traiectorie, atunci ea conduce gândirea într-un dialog – ce ține de Istoria ființei – cu creația poetică. Pentru istoricul literar, acest dialog constituie în mod inevitabil o siluire, incompatibilă cu știința, a ceea ce el consideră a fi „fapte certe". Filozofia, la rândul ei, socotește acest dialog drept descumpănită rătăcire într-o pură fantazare. Dar destinul ființei își continuă traiectoria fără să-i pese de toate acestea.

Oare întâlnim noi, cei de astăzi, vreun poet al zilelor noastre așezat pe această traiectorie? Oare întâlnim acolo pe acel poet care astăzi este târât, foarte adesea și cu mare grabă, în vecinătatea gândirii, pentru a fi îngropat într-un simulacru de filozofie? Dar să punem această întrebare cu o claritate sporită și cu rigoarea care i se cuvine.

Este R.M. Rilke un poet în timpuri sărace? Cum se raportează creația sa poetică la sărăcia timpului? Cât de

departe coboară ea în abis? Unde ajunge poetul, presupunând că el merge până acolo unde poate să meargă?

Partea viabilă a poeziei lui Rilke se concentrează, printr-o răbdătoare acumulare, în cele două volume subțiri ale elegiilor duineze și ale sonetelor către Orfeu. Lungul drum [253] către această poezie este el însuși un drum care, cu mijloace poetice, – caută. Pe acest drum, Rilke ajunge să cunoască mai limpede în ce constă sărăcia timpului. Timpul nu este sărac numai pentru că zeul este mort, ci pentru că muritorii nu-și cunosc aproape deloc propria condiție de muritori și abia de sunt în stare să și-o trăiască. Muritorii nu sunt încă în posesia esenței lor. Moartea se retrage, ascunzându-se în enigmatic. Misterul durerii rămâne învăluit. Nu se știe a iubi. Însă muritorii sunt. Ei sunt în măsura în care există limba. Încă mai dăinuie cântul deasupra tărâmului lor sărac. Cuvântul cântărețului se menține încă pe urma sacrului. Un cântec din *Sonetele către Orfeu* (partea I, XIX) o spune:

Chiar dacă lumea se schimbă în zbor
precum al norilor chip
tot ce și-a atins împlinirea
recade în străvechime.

Mai presus de schimbare și trecere,
mai vast și mai liber,
călăuzitorul tău cântec dăinuie încă,
tu, zeul meu cu liră.

Nu-s recunoscute durerile,
nu se știe a iubi,
iar ceea ce ține de moarte, îndepărtându-ne,

rămâne-nvăluit.
Cântecul numai, deasupra tărâmului,
Sfințește și-aduce tărbătoare.

Între timp, până și urma sacrului a devenit de nerecunoscut. Noi nu purem ști dacă mai aflăm încă sacrul, deci urma ce duce la divinitatea divinului, sau dacă nu cumva întâlnim doar o urmă ce duce înspre sacru. Rămâne nelămurit ce anume ar putea fi urma care duce înspre urmă. Rămâne să ne întrebăm sub ce chip ni s-ar putea arăta o asemenea urmă.

Timpul este sărac, deoarece îi lipsește starea de neascundere a esenței durerii, morții și iubirii. Această sărăcie
[254] este ea însăși săracă, deoarece domeniul esenței, în care stau îngemănate durerea, și moartea, și iubirea – se refuză. Acea srare de ascundere există în măsura în care domeniul locuit de ele constituie însăși lipsa de temei a ființei. Și totuși se mai păstrează cântul care numește rărâmul. Dar ce este oare cântul acesta? Cum de ajunge el la îndemâna unui muritor? De unde provine cântul? Cât de departe coboară el în abis?

Pentru a stabili dacă și în ce măsură Rilke este un poet în timpuri sărace și, astfel, pentru a ști la ce bun să existe poeți, încercăm să fixăm câteva repere pe calea ce duce la abis. Folosim în acest scop câteva din cuvintele aflate la temelia părții viabile a poeziei lui Rilke. Ele nu pot fi înțelese decât pornind de la domeniul în care au fost rostite. Acest domeniu este al adevărului ființării, așa cum s-a desfășurat el din clipa în care, prin Nietzsche, metafizica occidentală a ajuns la capătul drumului. Rilke a cunoscut și a îndurat până la capăt, în felul său, pe calea poeziei, starea de neascundere a ființării care poartă pecetea

acestei metafizici. Să privim și noi felul în care i se înfățișează lui Rilke ființarea ca atare în întregul ei. Pentru a aduce acest domeniu în fața privirii, să ascultăm o poezie care, deși s-a născut mai târziu, se înscrie în sfera rostirii poetice împlinite a lui Rilke.

Pentru interpretarea elegiilor și sonetelor lui Rilke nu suntem de fapt pregătiți; căci în alcătuirea și unitatea lui metafizică, domeniul din care ele vorbesc nu este încă gândit în chip satisfăcător, pornind de la esența metafizicii. A gândi acest domeniu constituie, din două motive, o sarcină dificilă. Pe de o parte, deoarece pe traiectoria descrisă de Istoria ființei, poezia lui Rilke stă mai prejos decât aceea a lui Hölderlin. Pe de altă parte, deoarece esența metafizicii ne este aproape necunoscută, iar cu rostirea ființei suntem nedeprinși.

Nu numai că nu suntem pregătiți pentru a interpreta elegiile și sonetele lui Rilke, dar nici nu suntem îndreptățiți s-o facem, deoarece domeniul esențial în care se poartă dialogul dintre rostirea poetică și gândire nu poate fi decât anevoie determinat, atins și gândit până la capăt. Cine ar putea astăzi pretinde că se simte deopotrivă la el acasă atât în esența rostirii poetice, cât și în esența gândirii, și cine mai poate pretinde pe deasupra că este destul de puternic pentru a aduce mai întâi esența amândurora într-un extrem dezacord (*Zwietracht*) reunindu-le abia astfel într-un singur acord (*Eintracht*)?

Poezia pe care o examinăm în cele ce urmează nu a fost publicată de Rilke însuși. Ea se află la p. 118 a volumului *Gesammelte Gedichte / Culegere de poezii*, apărut în 1934, precum și la p. 90 a culegerii *Späte Gedichte / Poeme târzii*, publicată în 1935. Poezia nu poartă titlu. Rilke a scris-o în 1924. Într-o scrisoare către Doamna Clara Rilke.

trimisă de poet la 15 august 1924 de la Muzot, stă scris: „Dar nu în *toate* privințele am fost atât de zăbavnic și leneș, slavă Domnului! Baronul Lucius și-a primit frumosul său *Malte* încă *înainte* de plecarea mea în iunie; scrisoarea sa de mulțumire era de mult pregătită spre a-ți fi trimisă. Adaug, pentru tine, și versurile improvizate pe care i le-am scris în primul volum al frumoasei ediții legate în piele." Versurile improvizate, amintire aici de Rilke, alcătuiesc de fapt, potrivit unei note aflate în ediția scrisorilor din Muzot (p. 404), următorul poem:

Precum natura își abandonează ființele de ea născute
acelei cutezanțe ce însoțește pofta lor cea surdă
neocrotind-o pe nici una în brazdă și în ram,
la fel și noi, nu prea îndrăgiți de-acel

temei originar al ființei noastre, suntem mereu trimiși
de către el spre un pericol. Numai că noi,
cu și mai multă râvnă decât sălbăticiuni sau plante,
ne însoțim cu *această cutezanță, o vrem, și uneori,*
chiar mai cutezători decât e viața însăși,
(dar nu cu gândul la folosul nostru) se întâmplă s-o
întrecem pe aceasta

cu o suflare doar... Dincolo de orice ocrotire, lucrul
acesta ne creează o siguranță, tocmai acolo unde se exercită
forța de gravitație
a forțelor pure; ceea ce până la urmă ne adăpostește
este lipsa noastră de ocrotire și faptul că
am scos această lipsă în deschis, atunci când am văzut
că ne amenință,

şi am făcut astfel pentru ca undeva, în cea mai vastă sferă unde ne atinge legea, să ne primim neocrotirea cu braţele deschise.

Rilke numeşte această poezie „versuri improvizate", [256]
însă tocmai caracterul spontan al acestor versuri ne deschide o perspectivă în care avem putinţa să gândim cu mai multă limpezime poezia lui Rilke. Faptul că activitatea poetică este de asemenea sarcina pe care trebuie să o aibă în vedere un anumit tip de gândire – iată ce avem de învăţat în acest moment al lumii. Considerăm această poezie a lui Rilke drept o introducere în meditaţia realizată cu mijloace poetice.

Structura poeziei este simplă. Articulaţiile sunt evidente. Ele revelează patru părţi: versurile 1–5; versurile 5–10; versurile 10–12; versurile 12–16. Începutului „Precum natura..." îi corespunde în versurile 4–5 acel „la fel şi noi...". „Numai" din versul 5 se referă apoi la „noi". Acest „Numai" are o funcţie restrictivă, dar în sensul unei privilegieri, enunţată apoi în versurile 5–10. Versurile 10–12 ne spun ce anume stă în puterea acestui privilegiu. În versurile 12–16 se arată în ce constă el de fapt.

Prin intermediul lui „Precum... la fel", de la începutul poeziei, fiinţa omului ajunge să fie tema poeziei. Comparaţia delimitează fiinţa omului de celelalte fiinţe. Acestea sunt fiinţele vii, deci sălbăticiunile şi plantele. În cadrul aceleiaşi comparaţii, începutul celei de a opta elegii numeşte aceste fiinţe cu numele de „creaturi".

O comparaţie construieşte o egalitate între elemente diferite pentru ca în felul acesta să facă vizibilă diferenţa. Elementele diferite, planta şi sălbăticiunea pe de o parte, şi omul pe de alta, sunt egale în măsura în care coincid

într-un același lucru. Acest „același lucru" este raportul pe care ele, în calitatea lor de ființări, îl întreține cu temeiul lor. Temeiul ființelor este natura. Temeiul omului nu este numai de aceeași natură cu temeiul plantei și al sălbăticiunii. El este, în ambele cazuri, „același lucru". El este natura în ipostaza ei de „natură deplină" (*Sonete / Sonete*, partea a II-a, XIII).

Trebuie să gândim aici natura în sensul vast și esențial în care folosește Leibniz cuvântul *Natura*, scris cu majusculă. Acest cuvânt înseamnă ființa ființării. Ființa ființează (*west*) ca *vis primitiva activa*. Aceasta este îndrăgirea inițială care captează (*das an-fangende Mögen*), strângând laolaltă în preajma sa orice lucru, lăsând astfel orice ființare să ajungă la sine însăși. Ființa ființării este Voința (*Wille*). Voința esre strângerea laolaltă care se concentrează în sine și pe care o posedă orice *ens* în vederea ajungerii
[257] la sine. Orice ființare este, ca ființare, în Voință. Fiind astfel, ființarea *este* ceva de ordinul Voinței (*als Gewilltes*). Vrem să spunem cu aceasta că ființarea nu este doar ceva voit (*als Gewolltes*), ci că ea însăși este, în măsura în care este, în modalitatea Voinței. Doar ca ceva de ordinul Voinței este ființarea cea care, într-un chip sau altul, voiește în cadrul Voinței[4].

Ceea ce Rilke numește „natură" nu este ceva delimitat față de Istorie, și mai ales nu este conceput ca obiect al științelor naturii. De asemenea, narura nu este opusă nici artei. Ea reprezintă temeiul pentru Istorie, pentru artă, cât și pentru narură într-un sens mai restrâns. În cuvântul „natură", așa cum este el folosit aici, mai dăinuie încă ecoul acelui cuvânt timpuriu, Φύσις, care este de asemenea echivalat și cu ζωή, cel pe care-l traducem cu „viață". Esența vieții, așa cum a fost ea gândită în acea perioadă timpurie, nu este însă reprezentată în manieră biologică,

ci ca Φύσις, ca ceea ce se înalță deschizându-se (*das Aufgehende*). În versul 9 al poeziei, natura este numită și „viață". Natura, viața denumesc aici ființa în sensul ființării în totalitatea ei. Într-o însemnare din anul 1885–1886 (*Wille zur Macht / Voința de putere*, aforismul 582), Nietzsche scrie: „Ființa – nu avem o altă reprezentare a ei decât «a trăi». Atunci cum poate ceva mort «să fie»?"

Rilke numește natura „temeiul originar", în măsura în care ea este temeiul acelei ființări pe care o întruchipăm noi înșine. Aceasta indică faptul că omul coboară mai adânc în temeiul ființării decât orice altă ființare. Temeiul ființării se numește încă din vechime – ființa. Relația ființei dătătoare de temei cu ființarea care își află temeiul este aici, la om, aceeași ca și dincolo, în cazul plantei și sălbăticiunii. Această relație constă în aceea că ființa „abandonează" ființarea, de fiecare dată, „cutezanței" (*Wagnis*). Ființa permite desprinderea ființării întru cutezanță. Această desprindere prin care se realizează aruncarea eliberatoare (*dieses loswerfende Loslassen*) este cutezarea (*Wagen*) propriu-zisă. Ființa ființării este această relație a aruncării eliberatoare cu ființarea. Ceea ce de fiecare dată ființează este ceea ce este cutezat (*das Gewagte*). Ființa este cutezanța pură. Noi, oamenii, suntem expresia cutezanței ei, „suntem cutezați" de către ea (*es wagt uns*). La fel și ființele vii. Ființarea este în măsura în care ea rămâne de fiecare dată ceea ce este cutezat. Însă ființarea rămâne o expresie a cutezanței, „este cutezată", în măsura în care este trimisă în ființă, adică într-o cutezare. De aceea ființarea este ea însăși cutezătoare, este abandonată cutezanței. Ființarea este în măsura în care ea se însoțește cu acea cutezanță întru care a fost eliberată. Ființa ființării este chiar cutezanța. Această cutezanță rezidă în Voință, care de la Leibniz încoace se vestește cu sporită claritate ca ființă a ființării, [258]

dezvăluită de metafizică. Voința (*Wille*) despre care e vorba aici nu este generalizarea abstractă a vrerii (*Wollen*) concepute psihologic. Dimpotrivă, vrerea omului tratată în termeni metafizici nu este, față de Voință ca ființă a ființării, decât contrapartea omenească a Voinței. În măsura în care Rilke își reprezintă natura ca acea cutezanță, el o gândește metafizic, pornind de la esența Voinței. Această esență continuă să se ascundă, atât în voința de putere, cât și în voința gândită ca o cutezanță. Voința ființează ca voință de Voință (*Wille zum Willen*).

În chip nemijlocit, poezia nu spune nimic despre temeiul ființării, în speță despre ființa ca pură cutezanță. Dar dacă ființa este, ca pură cutezanță, relația de aruncare eliberatoare, menținând astfel în actul aruncării eliberatoare chiar și ceea ce este cutezat, atunci poezia ne spune în chip mijlocit câte ceva despre cutezanță, vorbindu-ne despre ceea ce este cutezat.

Ființele vii sunt cutezate de natură și „nici una dintre ele nu este aparte ocrotită". La fel și noi, oamenii, ca cei ce suntem cutezați, „nu suntem prea îndrăgiți" de cutezanța care ne cutează. În ambele cazuri, din cutezanță face parte aruncarea ce eliberează în pericol. A cuteza înseamnă: a pune în joc (*auf das Spiel setzen*). Heraclit gândește ființa ca timp al lumii și pe acesta ca joc al copilului (fragm. 52): Αἰὼν παῖς ἐστι παίζων πασσεύων· παιδός ἡ βασιληίη. „Timpul lumii este un copil care se joacă cu pietrele de joc; este domnia unui joc de copil." Dacă ceea ce este aruncat în vederea eliberării ar rămâne în afara pericolului, atunci el ar înceta să fie cutezat. Însă ființarea ar rămâne în afara pericolului dacă ar fi ocrotită...* A ocrori înseamnă

* Am scos în subsol fragmentul în care Heidegger explică etimologic sensul cuvântului *schützen* („a ocroti"), deoarece traducerea

a închide drumul pericolului. Ocrotirea apără ceea ce e amenințat de neajunsurile pricinuire de pericol, de ceea ce în genere poate afecta. Ceea ce este ocrotit este încredințat celui care ocrotește. Limba noastră mai veche și mai bogată ar spune *verlaubt*, *verlobt* („logodit"): îndrăgit. În schimb, ceea ce este neocrotit nu este „prea îndrăgit". Planta, sălbăticiunea și omul, în măsura în care sunt forme ale ființării, adică ceva cutezat, se aseamănă prin aceea că nu sunt în chip aparte ocrotite. Dar de vreme ce totuși [259] se deosebesc în ființa lor, ele se vor deosebi, deopotrivă, și în neocrotirea lor.

În calitatea lor de cutezați, cei neocrotiți nu sunt totuși abandonați. Căci dacă ar fi abandonați, ei ar fi tot atât de puțin o expresie a cutezanței ca și atunci când ar fi ocrotiți. Dacă nu ar fi decât lăsați în seama nimicirii, atunci ei nu s-ar mai afla în *Wage*, în „balanță". În Evul Mediu, cuvântul *Wage* încă mai însemna „pericol". E vorba de situația în care un lucru poate lua un deznodământ sau altul. Din această cauză, instrumentul care se înclină într-o parte sau alta se numește *Wage*, „balanță". El are un joc, până când stabilește întocmai raportul existent. Cuvântul *Wage*, cu semnificația de pericol și ca nume al instrumentului, derivă de la *wāgen*, *wegen*, „a face un drum" (*Weg*), adică „a merge", „a fi în mers". *Be-wāgen* înseamnă „a aduce pe un drum" și, astfel, „a face să meargă": a avea o anume greutate, a trage în cântar (*wiegen*). Ceea ce trage în cântar

---

lui în limba română ar îngreuna lectura textului fără a contribui la înțelegerea lui: *Schutz, Schütze, schützen gehört zu schießen; wie Buck, bücken zu biegen. Schießen bedeutet schieben: einen Riegel vorschieben. Das Dach schießt über die Mauer vor. Wir sagen noch auf dem Lande: die Bäuerin schießt ein; sie schiebt den geformten Teig zum Backen in den Ofen.*

(*was wiegt*) se cheamă astfel pentru că are putința de a aduce balanța într-un fel sau altul în jocul mișcării. Ceea ce trage în cântar (*wiegt*) are greutate (*Gewicht*). „A cuteza" (*wagen*) înseamnă: a aduce în mersul jocului, a pune în balanță, a elibera în pericol. E drept că, prin aceasta, ceea ce este cutezat e neocrotit, dar deoarece se află în balanță, rămâne prins în sfera cutezanței (*Wagnis*); el este purtat de cutezanță. El rămâne, din însuși temeiul său, adăpostit de aceasta. Ca ființare, ceea ce esre cutezat rămâne ceva de ordinul Voinței; prins în sfera Voinței, ceea ce este cutezat rămâne el însuși în modalitatea Voinței și se cutează. Ceea ce este cutezat este, în felul acesta, lipsit de grijă, *sine cura*, *securum*, adică „sigur". Doar în măsura în care ceea ce este cutezat rezidă în chip sigur în cutezanță, doar în aceasră măsură poate cutezanța să urmeze calea care duce la neocrotirea a ceea ce este cutezat. Faptul de a fi neocrotit, propriu celui cutezat, nu numai că nu exclude, în temeiul său, faptul de a fi sigur, ci chiar îl include în mod necesar. Ceea ce este cutezat însoțește cutezanța.

Ființa, care menține orice ființare în pericol, trage (*ziehen*) astfel ființarea în permanență la sine și către sine, către sine ca fiind centrul însuși. În calitate de cutezanță, ființa menține orice ființare ca lucru cutezat în această relație de atragere (*Bezug*). Însă în același timp, acest centru al relației de atragere se retrage (*zurückziehen*) din întreaga ființare. Astfel, centrul lasă ființarea ca aceea care este cutezată în seama cutezării. În această desprindere provocată de ființă, care are drept rezultat strângerea laolaltă, se ascunde esența metafizică a Voinței gândită din perspectiva ființei. Cutezanța, adică centrul care trage și mijlocește rotul – propriu ființării – reprezintă putința care conferă
[260] lucrului cutezat o pondere, adică o greutate (*Schwere*).

Cum te tragi tu, centru,
din toate, până și din cei zburători
te redobândești, centru, tu, cel mai puternic.
Pe când cel ce stă neclintit străbătut e
de forța gravitației precum o sorbitură se prăvale
prin sete.
Iar din cel care doarme se revarsă,
ca dintr-un nor nemișcat,
abundenta ploaie a greutății.

Forța de gravitație numită aici se deosebește de gravitația din fizică, despre care se vorbește de obicei; ea este centrul ființării în întregul ei. Rilke îl numește de aceea „mirabilul centru" (*Sonete*, partea a II-a, XXVIII). El este temeiul în calitatea lui de unificator care, unind, apropie lucrurile unele de altele și strânge totul laolaltă în jocul cutezanței. Mirabilul centru este „eternul părtaș" la jocul jucat de ființă pe scena lumii. Aceeași poezie în care ființa este înfățișată cu mijloace poetice ca fiind cutezanța numește (în versurile 11 și 12) relația de atragere care unește – „forța de gravitație a forțelor pure". Cutezanța este pura forță de gravitație, mirabilul centru al oricărei cutezări, eternul părtaș la jocul ființei.

Prin faptul că acea cutezanță aruncă desprinzând ceea ce este cutezat, ea îl menține totodată pe acesta în pericol.

Cutezanța permite desprinderea a ceea ce este cutezat, și anume în așa fel încât ceea ce este aruncat prin desprindere (*das Losgeworfene*) nu este lăsat să se desprindă decât într-o atracție (*Zug*) spre centru. Celui ce este cutezat i se conferă această atracție spre centru. În această atracție, cutezanța strânge de fiecare dată către sine ceea ce este cutezat. A strânge ceva și a face rost de ceva de undeva anume, a face să-ți parvină – toate acestea înseamnă a atrage către sine (*beziehen*). Aceasta este semnificația originară a cuvântului *Bezug* („relație de atragere"). Din această semnificație nu s-a mai păstrat astăzi decât aceea de „obținere a mărfii" (*Bezug der Ware*), a salariului, a curentului. Adevăratul *Bezug* („relația de atragere") este atracția (*Zug*)
[261] care, în calitatea ei de cutezanță, vizează orice ființare, o cuprinde și o menține, prin această atracție, orientată către sine. Cuvântul *Bezug* este un cuvânt fundamental al părții viabile din poezia lui Rilke, și anume în expresii ca „pura relație de atragere", „întreaga", „reala", „cea mai limpede relație de atragere", „cealaltă relație de atragere" (adică aceeași, dar altfel considerată).

Cuvântul lui Rilke, *Bezug*, nu este înțeles decât pe jumătate și, într-un asemenea caz, aceasta înseamnă deloc, dacă este conceput pornind numai de la *Beziehung*, adică de la „relație". O interpretare încă și mai greșită intervine atunci când această relație este concepută drept o raportare a eului uman la obiect. Semnificația „a se raporta la" este aceea care, din punctul de vedere al istoriei limbii, apare mai târziu. Cuvântul lui Rilke, *Bezug*, cunoaște și el, ce-i drept, această semnificație, dar o are în vedere numai în măsura în care ea se întemeiază pe semnificația originară. Expresia *der ganze Bezug* nici nu poate fi imaginată dacă *Bezug* este conceput doar ca o simplă relație. Forța

de gravitație a forțelor pure, mirabilul centru, pura relație de atragere, întreaga relație de atragere, natura deplină, viața, cutezanța – sunt toate unul și același lucru.

Toate expresiile menționare numesc ființarea ca atare în totalitatea ei. Modul obișnuit de exprimare al metafizicii folosește, pentru ființatea ca atare în totalitatea ei, și cuvântul „ființă". După cum reiese din poezia lui Rilke, natura trebuie gândită ca fiind cutezanță. Cuvântul „cutezanță" denumește aici atât temeiul cutezător, cât și ceea ce este cutezat în totalitatea sa. Această ambiguitate nu este întâmplătoare; de aceea, simplul fapt de a o identifica nu este suficient. În ea vorbește, cu deplină claritate, limbajul metafizicii.

Orice lucru cutezat este o ființare de un tip sau altul, și, ca atare, el este cuprins în întregul ființării și se sprijină pe temeiul întregului. Tot ce e ființare este în funcție de atragerea (*Anziehung*) prin intermediul căreia ea e menținută în atracția (*Zug*) întregii relații de atragere (*Bezug*). Felul atragerii în cadrul relației de atragere este echivalent cu modalitatea în care se prezintă raportul față de centru în calitatea lui de pură forță de gravitație. De aceea natura ajunge să fie reprezentată, atunci când se spune în ce fel, de la caz la caz, ceea ce este cutezat este prins, prin intermediul relației de atragere, în atracția către centru. Așadar, ceea ce este cutezat se află de fiecare dată în centrul ființării așa cum apare ea ca întreg.

Lui Rilke îi place să numească întreaga relație de atragere, căreia îi este abandonată orice ființare în calitatea ei de lucru cutezat – deschisul (das *Offene*). Acest cuvânt [262]
este un alt cuvânt fundamental al poeziei sale. În limbajul lui Rilke, *offen* înseamnă ceea ce nu închide calea. Și nu închide calea pentru că nu îngrădește. Și nu îngrădește

pentru că în sine el este liber de orice îngrădire. Deschisul este marele întreg a tot ce e lipsit de îngrădiri. Ființele cutezate în pura relație de atragere (*Bezug*) *sunt* lăsate, în calitatea lor de ființe atrase (*als die Gezogenen*), să migreze (*ziehen*), așa încât, în multiplele lor raporturi reciproce, ele pot să-și continue migrația (*weiterziehen*) fără să se ciocnească de îngrădiri. Migrând astfel și fiind atrase, ele se înalță deschizându-se în neîngrădit, în in-finit. Ele nu se dizolvă în nimicul nimicitor, ci se desprind pentru a pătrunde în întregul deschisului.

Ceea ce Rilke denumește cu acest cuvânt – „deschisul" – nu este nicidecum determinat prin deschiderea în sensul stării de neascundere a ființării, care face ca ființarea să ajungă ca atare la prezență. Dacă încercăm să interpretăm „deschisul" lui Rilke în sensul stării de neascundere și în sensul neascunsului, atunci trebuie spus: ceea ce Rilke concepe drept „deschis" este tocmai închisul, neluminatul, care își continuă migrația în spațiul neîngrăditului, așa încât el nu se poate întâlni nici cu ceva neobișnuit și, în genere, nu se poate întâlni cu nimic. Acolo unde întâlnești ceva care ți se opune, acolo se naște o îngrădire. Acolo unde există îngrădiri, ceea ce e îngrădit este retrimis la sine însuși și astfel repliat asupra lui însuși. Îngrădirea produce o pliere, închide raportul cu deschisul și transformă acest raport într-un raport deformat. Îngrădirea în cadrul neîngrăditului este stabilită prin reprezentarea umană. Termenul opus, situat fiind în fața omului (*das gegenstehende Gegenüber*), nu-i lasă acestuia posibilitatea de a fi nemijlocit în deschis. El îl exclude oarecum pe om din lume și îl așază în fața lumii, „lumea" însemnând aici ființarea în totalitatea ei. În schimb, ceea ce are caracter de lume (*das Weltische*) este deschisul însuși, întregul nonobiectualului

(*das Ungegenständliche*). Dar, asemenea cuvântului „cutezanță", și termenul de „deschis", în calitatea lui de termen metafizic, este ambiguu. El înseamnă atât întregul relațiilor eliberate de îngrădiri ale purei relații de atragere, cât și deschiderea în sensul eliberării de îngrădiri care domnește pretutindeni.

Deschisul lasă să intre. A-lăsa-să-intre (*das Einlassen*) nu înseamnă însă: a acorda intrare și acces în ceea ce este inchis, ca și cum ceva ascuns ar trebui să iasă din ascun- [263]
dere, pentru a apărea ca ceva neascuns. A-lăsa-să-intre înseamnă: a atrage și a rostui introducând în întregul neluminat al forțelor de atracție care sunt proprii purei relații de atragere. Ca fel de a fi al deschisului, a-lăsa-să-intre are caracterul de atragere-includere (*Einbeziehen*) potrivit modalității forței de gravitație a forțelor pure. Cu cât mai puțin i se interzice celui ce este cutezat accesul la pura relație de atragere, cu atât mai mult el aparține marelui întreg al deschisului. De aceea, Rilke numește ființele care sunt în mod nemijlocit introduse prin cutezanță în acest mare întreg și care în el își află greutatea – „lucruri de mare obișnuință" (*Späte Gedichte*, p. 22). Omul nu se numără printre ele. În cea de a opta elegie duineză se vorbește despre această relație diferită pe care o întreține pe de o parte ființele vii, pe de alta omul – cu deschisul. Deosebirea rezidă în gradele diferite ale conștiinței. De la Leibniz încoace, diferențierea ființării după acest criteriu este bine cunoscută metafizicii moderne.

Ceea ce gândește Rilke în cuvântul *das Offene* („deschisul") poate fi dedus dintr-o scrisoare adresată în ultimul an al vieții sale (scrisoarea e datată 25.2.1926) unui cititor rus care îi pusese câteva întrebări pe marginea elegiei a opta (V.M. Betz, *Rilke in Frankreich. Erinnerungen* –

Briefe – Dokumente / Rilke în Franța. Amintiri – Scrisori – Documente, 1938, p. 289). Rilke scrie: *Trebuie să înțelegeți conceptul de „deschis" pe care am încercat să-l propun în această elegie* în sensul că *gradul de conștiință al animalului îl așază în lume fără ca el să și-o opună în fiecare clipă, așa cum facem noi; animalul este* în *lume; noi ne situăm* în fața ei, *datorită specificelor răsuciri și potențări pe care le-a cunoscut conștiința noastră.* Rilke continuă: *„Deschisul" nu se referă așadar la cer, la aer și la spațiu, căci* acestea *sunt, la rândul lor, obiecte pentru cel care contemplă și judecă, și sunt, așadar, opace și închise. Poate că animalul, planta* sunt *toate acestea fără a-și da seama și au astfel înaintea și deasupră-le acea indescriptibil de deschisă libertate care pentru noi nu are echivalent (și acestea extrem de trecătoare) decât în primele momente ale unei iubiri, în care unul vede în celălalt, în cel pe care l-a îndrăgit, propria sa vastitate; sau poate în starea de înălțare către Dumnezeu.*

Planta și animalul sunt făcute să intre în deschis. Ele
[264] sunt „*în* lume". „În" înseamnă: a fi inclus prin atragere (*einbezogen*), în chip neluminat, în ansamblul forțelor de atracție al purei relații de atragere (*in das Gezüge des reinen Bezuges*). Raportul *cu* deschisul – dacă în genere mai poate fi vorba aici de un „cu" – este raportul inconștient al unei intricații în întregul ființării, al unei intricații care nu e decât năzuitor-migratorie. Odată cu potențarea conștiinței, căreia metafizica modernă îi indică esența în reprezentare, se potențează și fermitatea obiectelor în fața conștiinței și poziția opusă pe care ele o ocupă (*der Stand und das Gegenstehen der Gegenstände*). Cu cât mai înaltă este conștiința, cu atât mai multă este exclusă din lume ființa conștientă. De aceea omul este, în limbajul scrisorii, „în fața lumii". El nu este făcut să intre în deschis. Omul

se află față în față cu lumea. El nu locuiește în mod nemijlocit în câmpul de atracție al întregii relații de atragere. Locul citat din scrisoare stimulează înțelegerea deschisului, deoarece Rilke neagă aici în mod expres faptul că deschisul poate fi gândit în sensul caracterului deschis al cerului și al spațiului. Gândul deschisului în sensul luminării ființei (care, ca luminare, este în esența ei mai originară), cade și mai mult în afara poeziei lui Rilke, care rămâne în umbra unei metafizici diluate preluate de la Nietzsche.

Ceea ce aparține în chip nemijlocit deschisului este prins de acest deschis în atracția exercitată de centru. Prin urmare, din tot ceea ce este cutezat poate să aparțină deschisului mai curând ceea ce, potrivit esenței sale, este într-o stare de toropeală, așa încât, prins într-o asemenea stare, el nu năzuiește niciodată către ceva ce ar putea să i se opună. Tot ce ființează în acest fel trăiește într-o „poftă surdă".

Precum natura își abandonează ființele pruncite
acelei cutezanțe ce însoțește pofta lor cea surdă...

„Surd" (*dumpf*) este luat aici în sens de „înăbușit" (*gedämpft*): care nu evadează din ansamblul forțelor de atracție propriu neîngrăditei migrații, migrație netulburată de agitata stabilire de raporturi pe care o întreprinde, într-o necontenită pripire, reprezentarea conștientă. În același timp, „surd" înseamnă, asemenea sunetului înăbușit, acel ceva care rezidă într-o profunzime și are natura celui care poartă. „Surd" nu este gândit în sensul negativ de „greu" și „sufocant". Rilke nu concepe pofta cea surdă ca ceva josnic și inferior. Ea stă mărturie pentru apartenența lucrurilor „de mare obișnuință" ce țin de natură – la întregul purei relații de atragere. Iată de ce Rilke poate să spună

într-una dintre poeziile sale târzii: *fie-ne, ființa florilor, mare* (*Späte Gedichte*, p. 89; v. și *Sonette*, partea a II-a, XIV). Așa cum fragmentul din scrisoarea citată gândește omul și ființele vii din perspectiva unor relații diferite pe care conștiința le întreține cu deschisul, tot astfel poezia numește „ființele" și pe „noi", oamenii, în perspectiva atitudinii lor diferite față de cutezanță (versurile 5 și urm.):

> *...Numai că noi,*
> *cu și mai multă râvnă decât sălbăticiuni sau plante*
> ne însoțim cu *această cutezanță...*

Faptul că omul se însoțește cu această cutezanță mai mult decât planta sau animalul ar putea să însemne în primul rând că omul este făcut să intre în deschis cu mult mai fără de opreliști decât acele ființe. Acel „cu și mai multă râvnă" ar trebui chiar el să însemne acest lucru, dacă *ne însoțim cu* nu ar fi subliniat. Accentuarea lui *ne însoțim cu* nu înseamnă o potențare a însoțirii fără de opreliști, ci înseamnă: pentru om, însoțirea cu această cutezanță este în chip propriu pusă în fața lui (*vorgestellt*)[5], și că ceea ce este astfel pus în față (*als das Vorgesetzte*) se află în premeditarea lui (*in seinem Vorsatz*). Cutezanța și ceea ce este cutezat de către ea, adică natura, ființarea în totalitatea ei, lumea, este pentru om pusă în afară (*herausgestellt*), în afară din caracterul înăbușit propriu relației de atragere care eliberează de îngrădiri. Însă unde și prin ce anume este pus ceea ce este pus în felul acesta (*ist das so Gestellte gestellt*)? Prin intermediul punerii-în-față, al re-prezentării (*Vor-stellen*) umane, natura este adusă în fața omului. Omul pune lumea – lumea ca situare opozitivă (*das Gegenständige*) în întregul ei – în fața sa, și pe sine în fața lumii.

Omul orientează lumea spre sine (*stellt auf sich zu*), iar natura o aduce la sine acaparând-o (*stellt zu sich her*). Această aducere la sine (*Her-stellen*) trebuie gândită în esența ei cuprinzătoare și multiplă. Acolo unde ea nu corespunde reprezentării omului, natura este constrânsă să se supună comenzii (*bestellen*) sale. Omul produce (*herstellen*) lucruri noi, atunci când acestea îi lipsesc. Omul schimbă ordinea (*umstellen*) lucrurilor atunci când ele îl disturbă. Omul ignoră în mod voit (*sich verstellen*) lucrurile, atunci când ele îl abat de la planurile sale. Omul expune (*ausstellen*) lucrurile, atunci când le face reclamă în vederea cumpărării și a folosirii. Omul expune, atunci când scoate în prim-plan (*herausstellen*) propria sa ispravă și când face propagandă produselor sale. În multipla aducere la sine, prin care omul acaparează lumea, aceasta este imobilizată (*zum Stehen bringen*) și adusă într-o postură stabilă (*in den Stand bringen*). Deschisul devine obiect (*Gegenstand*) și, întors astfel spre ființa umană, el se închide (*zu-gedreht*). Atunci când omul își pune lumea în față ca obiect, el se pune pe sine în afară și se instituie (*sich aufstellen*) ca cel care impune toată această aducere la sine în chip premeditat. [266]

A aduce ceva în fața sa, în așa fel încât acest lucru adus în față să determine în orice privință – ca lucru mai întâi reprezentat – toate modalitățile aducerii la sine, reprezintă o trăsătură fundamentală a comportamentului pe care îl numim „vrerea" (*Wollen*). Vrerea despre care este vorba aici constituie aducerea la sine, și anume în sensul unei premeditate impuneri a obiectualizării (*Vergegenständlichung*). În măsura în care plantele și animalele sunt prinse în pofta lor, ele nu vor niciodată să aducă deschisul ca obiect în fața lor. Ele nu se pot însoți cu acea cutezanță ca pusă în față și reprezentată (*vorgestellt*). Datorită faptului

că sunt făcute să intre în deschis, pura relație de atragere nu este nicicând celălaltul obiectual al lor însele. În schimb, omul „*se însoțește cu*" acea cutezanță, pentru că, așa cum am arătat, el este ființa care vrea:

> ...*Numai că noi,*
> *cu și mai multă râvnă decât sălbăticiuni sau plante*
> ne însoțim cu *această cutezanță, o vrem...*

Vrerea despre care este vorba aici reprezintă auto-impunerea, în a cărei premeditare lumea a fost în *prealabil* instituită ca totalitate a obiectelor ce pot fi aduse de către om la sine. Această vrere determină esența omului modern, fără ca el să îi cunoască consecințele, fără ca el să știe de pe acum din ce Voință – ca ființă a ființării – este voită această vrere. Într-o asemenea vrere, omul modern se scoate pe sine în prim-plan ca cel care se ridică deasupra; iar ca cel care aduce la sine impunându-se în cuprinsul tuturor raporturilor sale cu tot ce este și, așadar, și în raportul cu sine însuși, el instaurează această ridicare-deasupra drept necondiționata sa dominare. Totalitatea situării disponibile care se situează opozitiv (*der gegenständige Bestand*) – situare sub forma căreia lumea îi apare omului – este lăsată pe seama aducerii la sine care se impune: lumea ajunge astfel să fie supusă poruncii sale. Vrerea conține în sine modalitatea poruncii; căci autoimpunerea premeditată este o modalitate în care starea provocată de aducerea la sine, cât și obiectualitatea lumii termină fiecare prin a realiza o unitate de sine închisă, necondiționată și, de aceea, totală. În realizarea acestei unități de sine închise (*Sichzusammennehmen*) se anunță caracterul de poruncă al Voinței. Pe parcursul metafizicii moderne iese la iveală, odată cu acest

caracter, esența îndelung ascunsă a Voinței, care ființează de multă vreme ca ființă a ființării.

Ca atare, vrerea umană, la rândul ei, nu se poate exercita în modalitatea autoimpunerii decât constrângând întreaga ființare – încă înainte de a o putea înțelege – să intre în sfera acestei vreri. Pentru această vrere, totul devine din capul locului – și de aceea în chip inevitabil – material al aducerii la sine care se impune. Pământul și atmosfera devin materie primă. Omul devine material uman menit să realizeze scopurile propuse. Instaurarea necondiționată a totalei autoimpuneri pe care o implică premeditata aducere a lumii sub imperiul poruncii umane este un proces care reiese din esența ascunsă a rehnicii. Abia în epoca modernă această esență începe să se dezvolte ca un destin al adevărului ființării în întregul ei, în timp ce până acum manifestările și tentativele ei izolate au rămas ascunse în domeniul cuprinzător al culturii și civilizației.

În calitatea lor de consecințe necesare izvorâte din esența tehnicii, știința modernă și statul care își exercită funcțiile în toate sectoarele vieții urmează, totodată, însăși dezvoltarea tehnicii. Același lucru este valabil în privința mijloacelor și a formelor care sunt puse în funcțiune pentru organizarea opiniei publice mondiale și pentru organizarea reprezentărilor uzuale ale oamenilor. Nu numai ceea ce este viu este obiectualizat pe cale tehnică în cadrul creșcătoriilor, al culturilor și al exploatării acestora, ci agresiunea fizicii atomice asupra manifestărilor viului ca atare este în plină desfășurare. În fond, se urmărește ca esența vieții însăși să se livreze aducerii la sine efectuată de către om prin intermediul tehnicii. Faptul că astăzi, fără nici cea mai mică ezitare, se descoperă, în rezultatele și în poziția fizicii atomice, posibilități pentru a demonstra libertatea

umană și pentru a institui o nouă teorie a valorilor, este un semn al dominației absolute exercitate de reprezentarea tehnică, a cărei dezvoltare s-a sustras de mult sferei concepțiilor și opiniilor individuale. Forța de care dispune esența tehnicii se arată chiar și acolo unde se mai încearcă, oarecum pe teritorii secundare, dominarea tehnicii prin
[268] instituirea unor valori tradiționale; aceste strădanii sunt însă întreprinse cu mijloace tehnice care au încetat deja de mult să mai fie niște simple forme externe. Folosirea de mașinării și fabricarea de mașini nu reprezintă defel tehnica, ci doar un instrument pe potriva ei, menit să instaureze esența tehnicii în obiectualitatea proprie materiilor prime. Însuși faptul că omul devine subiect, iar lumea obiect este o urmare a esenței rehnicii, și nicidecum invers.

În măsura în care Rilke concepe deschisul drept non-obiectualitate proprie naturii depline, lumea omului dotat cu vrere trebuie în schimb să i se reliefeze drept obiectualul însuși. O privire care se îndreaptă asupra întregului nevătămat al ființării primește o îndrumare către domeniile din care s-ar putea naște o depășire a tehnicului – capabilă de o configurare mai originară – pe o cale inversă, adică pornind chiar de la manifestările rehnicii ce se extinde.

Rezultatele lipsite de configurare (*die bildlosen Gebilde*) ale producției tehnice blochează deschisul propriu purei relații de atragere. Lucrurile care s-au ivit și au crescut odinioară dispar acum cu repeziciune. Obiectualizându-se, lucrurile nu mai pot arăta ce le este propriu. Într-o scrisoare din 13 noiembrie 1925, Rilke scrie:

Nu mai departe *decât pentru bunicii noștri, o „casă", o „fântână", turla bine știută a bisericii, ba chiar propria lor haină, mantaua lor, însemnau pentru ei infinit mai mult, erau infinit mai familiare; aproape fiece lucru era un vas în*

care găseau omenescul și în care agoniseau răbdător omenescul. Acum se înghesuie, aduse din America, lucruri vide și nepăsătoare, părelnice, imitații de viață... *O casă concepută pe model american, un măr american sau o viță-de-vie de acolo nu au* absolut nimic în *comun cu casa, cu fructul cu ciorchinele în care se investiseră speranța și îngândurarea străbunilor noștri...* (*Scrisori din Muzot*, p. 335 și urm.).

Dar acest specific american nu este decât reflexul europenismului și al esenței sale moderne de ordinul Voinței, reflex ce se întoarce tocmai asupra Europei. Cei drept, în cadrul desăvârșirii metafizicii, Nietzsche a gândit deja anumite domenii unde se face simțit caracterul esențial îndoielnic al unei lumi în care ființa începe să domnească [269]
sub chipul voinței de Voință[6]. Nu specificul american e cel care ne amenință pe noi cei de astăzi; esența neînțeleasă a tehnicii i-a amenințat deja pe străbunii noștri și lucrurile lor. Semnificația meditației rilkeene nu rezidă în încercarea de a salva lucrurile străbunilor. Trebuie să ne dăm seama, gândind cu un pas mai departe, ce anume este pus în discuție odată cu reitatea lucrurilor. Și iată ce scria Rilke la 1 martie 1912, din Duino: *Lumea se retrage în sine; căci lucrurile, la rândul lor, fac la fel, în măsura în care își mută din ce în ce mai mult existența în vibrația banului, dezvoltând astfel un fel de spiritualitate care depășește deja de pe acum realitatea lor palpabilă, în epoca de care mă ocup* [Rilke se referă la secolul XIV], *banii mai erau încă din aur, din metal, erau un lucru frumos, cel mai ușor de mânuit și cel mai lesne de priceput dintre toate* (*Briefe / Scrisori*, 1907/1914, p. 213 și urm.). Cu un deceniu mai înainte, el publică în *Buch der Pilgerschaft / Cartea pelerinajului* (1901), în partea a doua din *Stundenbuch / Carte de rugăciuni*, aceste versuri profetice (*Gesammelte Werke*, Bd. II, p. 254):

Principii lumii îmbătrânesc
nu vor avea moștenitor.
De au copii, de prunci le mor,
iar din paloarea fiicelor,
triste coroane-ale puterii cresc.
Plebea le mărunțește-n bani pești,
stăpânul lumii, veacului oglindă,
le arde-n foc făcându-le mașini
ce voia i-o slujesc cu zarvă clocotindă;
dar fericirea nu-i de partea lor.
În bronz, un dor de-acasă scurmă.
Case de bani și fabrici sunt în urmă,
monezi și roți ar vrea să uite, parcă,
să rupă ce-l lega cu prea mărunte punți,
și în nervuri întredeschise-n munți
– ce după el se vor închide –
ar vrea să se întoarcă.

[270] În locul a ceea ce conținutul de lume al lucrurilor, cândva palpabil, dăruia de la sine, acum se strecoară, din ce în ce mai repede, din ce în ce mai brutal și mai deplin, situarea opozitivă (*das Gegenständige*) pe care o aduce cu sine dominația tehnică instaurată asupra lumii. Ea nu se limitează la instituirea oricărei ființări ca ceva care poate fi adus înspre om în procesul de producție, ci, de asemenea, ea își livrează produsele prin intermediul pieței. În cadrul aducerii la sine care se impune pe sine, omenescul omului și caracterul de lucru al lucrului se dizolvă în valoarea stabilită de piață, care nu se mulțumește să cuprindă – în calitate de piață mondială – întregul pământ, ci care – în calitate de voință de Voință – aduce regula pieței în chiar esența ființei, purtând astfel orice ființare

în sfera calculului general, care își exercită cea mai încăpățânată dominație tocmai acolo unde cifrele nu au ce căuta.

Poezia lui Rilke gândește omul ca acea ființă cutezată într-o vrere, care, fără s-o știe încă, este înscrisă de către Voință în sfera voinței de Voință. Dotat cu vrere, omul se poate însoți cu această cutezanță, în așa fel încât, ca cel care se autoimpune, omul se ia mai întâi pe sine în considerare în toate acțiunile sale. Omul esre astfel mai cutezător decât planta și animalul. Tocmai acesta este motivul pentru care el se situează altfel în pericol decât o fac planta și animalul.

Dintre ființe (plantă și animal) nici una nu este ocrotită în chip deosebit, cu toate că ele sunt făcute să intre în deschis, fiind așezate sigur în acesta. În schimb omul, ca cel înzestrat cu voință de sine, nu numai că nu este în chip aparte ocrotit de către întregul ființării, ci este chiar lipsit de ocrotire (versul 13). Ca cel care aduce în fața sa și la sine (*als der Vor- und Herstellende*), omul stă în fața deschisului înspre care accesul îi este blocat. În felul acesta, el însuși, laolaltă cu lucrurile sale, este expus pericolului crescând de a deveni o simplă materie și o funcție a obiectualizării. Premeditarea auto-impunerii creează ea însăși sfera pericolului prin care omul este amenințat să-și piardă sinele (*sein Selbst*) în măsura în care acesta este cedat aducerii la sine necondiționate. Amenințarea care pândește esența omului provine din chiar această esență. Această esență rezidă însă în raportul ființei cu omul. În felul acesta omul, prin voința sa de sine, este amenințat într-un sens care îi implică esența: astfel apare nevoia de ocrotire, deși în același timp, prin chiar esența sa, omul e lipsit de ocrotire.

Această „neocrotire a noastră" (versul 13) se deosebește de neocrotirea plantelor și animalelor tot atât de mult

pe cât „pofta lor cea surdă" se deosebește de voința de sine a omului. Deosebirea este infinită, deoarece nu există nici o trecere de la pofta surdă la obiectualizarea în autoimpunere. Dar această auto-impunere nu numai că îl așază pe om „în afara ocrotirii", ci, prin faptul că lumii i se impune obiectualizarea, se distruge tot mai hotărât chiar și posibilitatea unei ocrotiri. Construindu-și pe cale tehnică lumea ca obiect, omul își blochează în chip voit și total drumul (deja închis) care l-ar putea duce în deschis. Omul care se autoimpune este, ca individ, fie că știe și vrea, fie că nu, un simplu funcționar al tehnicii. El nu se situează numai în afara deschisului și în fața lui, ci, prin obiectualizarea lumii, el își întoarce în mod voit fața de la „pura relație de atragere". Omul se separă de pura relație de atragere. Omul din epoca tehnicii se situează într-o asemenea separare față de deschis. Această separare nu este „o separare de...", ci „o separare împotriva...".

Datorită autoimpunerii omului, tehnica este instaurarea necondiționată a necondiționatei lipse de ocrotire. Această neocrotire își are temeiul în desprinderea care domină înăuntrul oricărei mutări a lumii în sfera obiectualului, desprindere de pura relație de atragere, care, ca centru mirabil al ființării, atrage spre sine toate forțele pure. Producția tehnică este organizarea separării. Cuvântul separare, cu semnificația pe care tocmai i-am schițat-o, este un alt cuvânt fundamental din partea viabilă a poeziei lui Rilke.

Nu bomba atomică, despre care se discută atâta, reprezintă, în calitatea ei de mașinărie special creată pentru a ucide, ceea ce este ucigător. Ceea ce de multă vreme îl amenință pe om cu moartea, dar cu moartea esenței sale, este caracterul necondiționat al simplei vreri care acționează

în sensul premeditatei autoimpuneri în toate domeniile. Ceea ce îl amenință pe om în esența sa este credința, care izvorăște tot din hipertrofierea voinței, că printr-o pașnică eliberare, transformare, înmagazinare și dirijare a energiilor naturii, omul ar putea să facă suportabilă pentru toți, și în linii mari fericită – condiția de om. Însă pacea care respiră din aceste acțiuni pașnice nu este decât necontenita agitație, în nici un fel perturbată, proprie freneziei autoimpunerii în chip premeditat, suficientă sieși. Ceea ce îl amenință pe om în esența sa este convingerea că această impunere a aducerii la sine poate fi cutezată fără pericol, cu singura condiție ca, pe lângă ea, să mai rămână în vigoare și alte aspirații, cum ar fi de pildă cele ale unei credințe. Ca și cum pentru relația esențială pe care o întreține cu întregul ființării – relație determinată astăzi de vrerea ce însoțește tehnica – ar mai putea exista un sălaș separat care să poată oferi și altceva decât evadări vremelnice în autoînșelare, cum ar fi de pildă refugiul la zeii greci. Ceea ce-l amenință pe om în esența sa este convingerea că aducerea la sine de tip tehnic ar putea să introducă ordinea în lume, în timp ce tocmai această ordonare nivelează orice *ordo*, adică orice „rang", înscriindu-l în uniformitatea aducerii la sine și distrugând astfel din capul locului domeniul din care ar proveni, poate, un rang și o recunoaștere izvorâte nemijlocit din ființă.

Nu totalitatea vrerii reprezintă pericolul, ci vrerea însăși ca autoimpunere în limitele unei lumi care nu e concepută decât ca Voință. Vrerea care își trage substanța pornind de la această Voință s-a decis deja în favoarea poruncii necondiționate, iar odată cu această decizie vrerea s-a și livrat totalei organizări. Dar mai ales tehnica însăși împiedică orice cunoaștere a esenței ei. Căci în timp ce se

dezvoltă nestăvilit, ea produce în științe un tip de cunoaștere căruia nu-i este nicicând permis să pătrundă în domeniul ce ține de esența tehnicii și, cu atât mai puțin, să urce cu gândul până la proveniența esenței ei.

Esența tehnicii nu iese decât treptat la lumina zilei. Această zi este noaptea lumii transformată într-o zi pe care numai tehnica o face să apară ca atare. Această zi e cea mai scurtă zi. Odată cu ea ne amenință o unică iarnă fără sfârșit. Acum nu numai ocrotirea i se refuză omului, ci întreaga ființare în integritatea ei rămâne cufundată în beznă. Ceea ce este nevătămat (*das Heile*) se ascunde. Fără-de-mântuirea cuprinde lumea, în felul acesta nu numai sacrul (*das Heilige*), ca urmă care duce la divinitate, rămâne ascuns, ci chiar urma care duce la sacru, adică nevătămatul, pare să se fi șters. Singura salvare este ca unii muritori să mai aibă putința de a sesiza amenințarea fără-de-mântuirii ca fiind însăși fără-de-mântuirea (*das Heillose*).
[273] Ei ar trebui să ajungă să vadă care este pericolul ce se năpustește asupra omului. Pericolul constă în amenințarea care vizează esența omului în raportul său cu ființa însăși, și nicidecum în primejdii întâmplătoare. Acest pericol este pericolul prin excelență. El se ascunde în abis în raport cu întreaga ființare. Pentru a vedea pericolul și pentru a-l arăta, este nevoie de acei muritori care, ei mai întâi, ating abisul.

Însă acolo unde există pericolul
Se iveşte şi ceea ce aduce salvarea.
(Hölderlin, IV, p. 190)

Poate că orice altă salvare care nu vine de acolo, *de acolo* unde există pericol, se află încă în nemântuire. Orice salvare

care apelează la un ajutor circumstanțial, oricât de bine intenționat ar fi el, rămâne, pentru omul amenințat în esența sa, o simplă aparență atunci când salvarea e raportată la întreaga durată a destinului uman. Salvarea trebuie să provină de acolo de unde se produce o modificare a muritorilor în chiar esența lor. Există oare muritori care, ei mai întâi, ating abisul sărăciosului și sărăcia acestuia? Muritorii care realizează în cel mai înalt grad condiția de muritori (*die Sterblichsten*) ar fi cei mai cutezați. Ei ar fi și mai cutezători decât ființa umană care se autoimpune și care este, oricum, mai cutezătoare decât planta și animalul. Rilke spune în versurile 5 și urm.:

...Numai că noi,
cu și mai multă rivnă decât sălbăticiuni sau plante,
ne însoțim cu *această cutezanță, o vrem...*

Și Rilke continuă în același rând:

...și uneori
parcă mai cutezători decât e viața însăși
(dar nu cu gândul la folosul nostru) se întâmplă s-o
întrecem pe aceasta
cu o suflare doar...

Prin esența lui, omul întrece în cutezanță nu numai planta și animalul; în anumite momente, omul este mai cutezător decât însăși viața. Viața înseamnă aici: ființarea în ființa ei: natura. În anumite momente, omul esre mai cutezător decât cutezanța, ființa sa este mai sporită decât ființa ființării. Însă ființa este temeiul ființării. Cel care este mai cutezător decât temeiul are cutezanța să meargă

într-acolo unde lipsește orice temei, să meargă în abis. Însă dacă omul este cel cutezat, dacă el este cel ce se însoțește cu acea cutezanță făcând din ea obiectul vrerii sale,
[274] atunci oamenii care se întâmplă să fie mai cutezători trebuie să aibă și un plus de vrere. Dar există oare o potențare a acestei vreri, dincolo de caracterul necondiționat al autoimpunerii premeditate? Nu. Atunci cei care se întâmplă să fie mai cutezători nu pot avea un plus de vrere decât în măsura în care vrerea lor este diferită în chiar esența ei. Ar putea să se înțeleagă atunci că vrerea nu esre unul și același lucru cu vrerea. Cei care au un plus de vrere izvorât din însăși esența vrerii sunt mai degrabă pe potriva Voinței ca ființă a ființării. Ei corespund mai degrabă ființei care se înfățișează ca Voință. Ei au un plus de vrere (*wollender*) în măsura în care au un plus de docilitare (*williger*). Cine sunt acești oameni dotați cu un plus de docilitate și care sunt mai cutezători? După cât se pare, poezia nu răspunde într-un mod expres la această întrebare.

E drept că versurile 8–11 spun prin negație, și într-un fel aproximativ, ceva despre cei care sunt mai cutezători. Cei care sunt mai cutezători nu cutează cu gândul la folosul propriu. Ei nu caută nici să obțină un avantaj, nici să scoată în relief propria lor persoană. Cu toate că sunt mai cutezători, ei nu pot pretinde că fac ceva ieșit din comun. Căci ei nu sunt decât cu puțin mai cutezători, „...cu o suflare doar...". Plusul lor de cutezanță este atât de neînsemnat pe cât de neînsemnată este o suflare trecătoare și imperceptibilă. Dintr-o sugestie atât de vagă nu se poate afla cine sunt acei oameni mai cutezători.

În schimb, versurile 10–12 spun ce anume aduce această cutezare care are cutezanța să treacă dincolo de ființa ființării:

...Dincolo de orice ocrotire, lucrul acesta ne creează o siguranță, tocmai acolo unde se exercită forța de gravitație a forțelor pure.

Asemenea tuturor celorlalte ființe, noi nu aparținem ființării decât în măsura în care sunrem cutezați în cutezanța ființei. Dar datorită faptului că noi, ca ființe înzestrare cu vrere, ne însoțim cu acea cutezanță, suntem mai cutezați și, astfel, și mai expuși pericolului, în măsura în care omul se încăpățânează să rămână în autoimpunerea premeditată, instalându-se prin obiectualizarea necondiționată în separarea îndreptată împotriva deschisului, el își amplifică propria stare de neocrotire.

În schimb, cutezarea de o sporită cutezanță ne creează o stare de siguranță. E drept că ea nu survine prin înălțarea unor ziduri ocrotitoare în jurul a ceea ce e lipsit de ocrotire; căci în felul acesta, ea nu ar face decât să ridice ceva ocrotitor acolo unde ocrotirea lipsește. În acest scop ar fi din nou necesară o aducere la sine. Dar aducerea la sine nu este posibilă decât în obiectualizare. Obiectualizarea ne închide însă calea spre deschis. Cutezarea de o sporită cutezanță nu aduce cu sine nici o ocrotire. Ea ne oferă în schimb o stare de siguranță. „Sigur", *securus*, *sine cura*, înseamnă „fără grijă". Îngrijorarea este aici modalitatea auto-impunerii premeditate care recurge la căile și mijloacele aducerii la sine necondiționate. Nu suntem feriți de această grijă decât atunci când nu ne instituim esența exclusiv în sfera aducerii la sine și a supunerii la comandă, în sfera a ceea ce este de exploatat și de ocrotit. Suntem în siguranță abia acolo unde nu ne bazăm nici pe ceea ce este neocrotit, nici pe ocrotirea întemeiată pe vrere. Prin obiectualizare, noi întoarcem spatele deschisului, dar

o stare de siguranță nu este posibilă decât în afara acestui refuz, „dincolo de orice ocrotire", în afara separării îndreptate împotriva purei relații de atragere. Această relație este mirabilul centru al oricărei atrageri, care atrage orice lucru în neîngrădit și îl leagă, prin această atragere, de centru. Centrul esre acel „acolo" unde se exercită forța de gravitație a forțelor pure. Starea de siguranță este odihnirea adăpostită în ansamblul forțelor de atracție al întregii relații de atragere.

Cutezarea de o sporită cutezanță, și care în comparație cu orice autoimpunere este înzestrată cu un plus de vrere (dat fiind că este docilă), „ne creează" în deschis o stare de siguranță. „A crea" (*schaffen*) înseamnă aici: „a primi de la sursă" (*schöpfen*). A primi de la sursă înseamnă: a obține ceea ce țâșnește în afară și a dărui ceea ce ai primit astfel. Cutezarea de o sporită cutezanță, proprie vrerii docile, nu confecționează nimic. Ea primește și dă ceea ce a primit. Ea dăruie în măsura în care dezvoltă în plenitudinea sa ceea ce a primit. Cutezarea de o sporită cutezanță împlinește, dar fără să aducă la sine (*herstellen*). Doar o cutezare care devine de o sporită cutezanță, în măsura în care este docilă, este capabilă să împlinească primind.

Versurile 12–16 trasează limitele în care se înscrie cutezarea de o sporită cutezanță, cutezarea care cutează să pătrundă în sfera din afara ocrotirii, aducându-ne acolo într-o stare de siguranță. Această stare nu înlătură nicidecum lipsa de ocrotire care este instituită odată cu autoimpunerea premeditată. În măsura în care esența omului se epuizează în obiectualizarea ființării, ea rămâne în sânul ființării fără de ocrotire. Astfel neocrotit, omul rămâne,
[276] tocmai în modalitatea lipsei de ocrotire raportat la ocrotire și, astfel, înlăuntrul ei. Dimpotrivă, statea de siguranță

este în afara oricărei relații cu ocrotirea: „dincolo de orice ocrotire".

Pare, așadar, că din starea de siguranță și din dobândirea ei face parte o cutezare care abandonează orice raportare la ocrotire și lipsă de ocrotire. Însă aceasta nu este decât o impresie. În realitate, atunci când gândim pornind de la coerența întregii relații de atragere, terminăm prin a afla ceea ce în cele din urmă, adică în prealabil, ne eliberează de grija autoimpunerii neocrotite (versurile 12 și urm.):

...ceea ce până la urmă ne adăpostește,
este lipsa noastră de ocrotire...

Dar cum să adăpostească lipsa de ocrotire dacă doar deschisul oferă adăpostirea, în timp ce lipsa de ocrotire constă în permanenta separare față de deschis? Lipsa de ocrotire nu poate să adăpostească decât cu condiția ca refuzul (*Abkehr*) care vizează deschisul să fie, la rândul lui, răsturnat (*umgekehrt*), devenind asumare a deschisului, astfel încât lipsa de ocrotire să se întoarcă spre deschis și să pătrundă în el. Asumată prin această răsturnare, lipsa de ocrotire este cea care adăpostește. „A adăposti" înseamnă aici pe de o parte că răsturnarea separării împlinește adăpostirea și, pe de altă parte că însăși lipsa de ocrotire oferă, într-un anume fel, starea de siguranță. Ceea ce adăpostește

este lipsa noastră de ocrotire și faptul că
am scos această lipsă în deschis, atunci când am văzut
că ne amenință.

„*Și*"-ul din versurile de mai sus face trecerea către explicarea acestei situații stranii: cum de e posibil ca lipsa noastră

de ocrotire să ofere o stare de siguranță în afara ocrotirii? E drept că lipsa de ocrotire nu adăpostește nicicând prin aceea că, de fiecare dată, atunci când îi vedem amenințarea o scoatem în deschis. Lipsa de ocrotire nu adăpostește decât în măsura în care această scoatere în deschis s-a și înfăptuit. Rilke spune: „faptul că am scos această lipsă în deschis". În înfăptuirea acestei scoateri în deschis e cuprinsă o modalitate de excepție a scoaterii. În înfăptuirea scoaterii în deschis, lipsa de ocrotire este, din capul locului, ca întreg, scoasă în deschis în esența ei. Caracterul de excepție al acestei scoateri constă în faptul că am văzut lipsa de ocrotire ca pe ceva amenințător. Abia faptul de a fi văzut amenințarea face vizibil pericolul. Acest fapt face vizibil că lipsa de ocrotire ca stare este cea care amenință esența noastră cu pierderea apartenenței la deschis.
[277] În faptul de a fi văzut pericolul trebuie să rezide înfăptuirea scoaterii în deschis. Lipsa de ocrotire este atunci scoasă „în deschis". Faptul de a fi văzut pericolul ca pericol ce amenință esența presupune ca înfăptuită răsturnarea refuzului îndreptat împotriva deschisului. Acest lucru înseamnă că deschisul însuși trebuie să se fi întors spre noi, în așa fel încât noi să putem, la rândul nostru, să întoarcem către el lipsa de ocrotire.

pentru ca undeva, în cea mai vastă sferă
unde ne atinge legea, să ne primim neocrotirea
cu brațele deschise.

Ce anume este „cea mai vastă sferă"? Rilke se gândește probabil la deschis, dar într-o perspectivă bine determinată. Sfera cea mai vastă înconjură tot ce este. Înconjurarea (*Umkreisen*) cuprinde și unește tot ce este de ordinul

ființării, în așa fel încât, în acțiunea unificatoare de unire (*im einenden Einen*), ea este ființa ființării. Ce înseamnă însă „ființare"? E drept că poetul numește ființarea în întregul ei cu numele de „natură", „viață", „deschis", „întreaga relație de atragere". Urmând limbajul obișnuit al metafizicii, poetul numește acest întreg rotund al ființării – „ființa". Dar noi nu aflăm care este natura acestei ființe. Nu este însă vorba tocmai despre ea atunci când Rilke denumește ființa cutezanța care cutează totul? Desigur. Iată de ce am și încercat să gândim realitatea pe care Rilke a numit-o astfel, trimițând-o înapoi în esența modernă a ființei ființării, în voința de Voință. Cu toate acestea, vorba despre „sfera cea mai vastă" nu ne spune nimic limpede, dacă încercăm să gândim ceea ce Rilke a numit „natură", „viață" etc. ca ființare în întregul ei, iar înconjurarea ca ființă a ființării.

Firește, nu putem să nu ne amintim că ființa ființării a fost încă de la început gândită în perspectiva acestei înconjurări. Gândim totuși această sfericitate a ființei cu prea puțină rigoare, rămânând mereu la suprafață, dacă nu ne îngrijim să întrebăm și să aflăm mai întâi cum anume ființează la începuturi ființa ființării. Ἐόν-ul lui ἐόντα, fiindul ființării în întregul ei se numește Ἕν, Unul care unește. Dar ce este, în calitatea ei de trăsătură fundamentală a ființei, această unire care înconjoară? Ce înseamnă ființă? Ἐόν, „fiind", înseamnă: care ajunge la prezență (*anwesend*) și, în speță, care ajunge la prezență în neascuns. În ajungerea la prezență (*Anwesen*) se ascunde însă realizarea unei stări de neascundere care face să ființeze ca atare ceea ce ajunge la prezență. Însă ceea ce ajunge cu adevărat la prezență nu este decât însăși ajungerea la prezență, care, oriunde s-ar afla, este, de vreme ce este

unul-și-același (*das Selbe*), în propriul său centru, iar fiind centru, ea este sfera. Sfericitatea nu rezidă într-o mișcare circulară care vine să cuprindă, ci în centrul care scoate din ascuns și care adăpostește luminând ceea ce ajunge la prezență. Sfericitatea unirii, precum și această unire au caracterul unei luminări care scoate din ascuns și în cadrul căreia poare să ajungă la prezență ceea ce ajunge la prezență. Tocmai de aceea Parmenide (fragm. VIII, p. 42) îl numește pe ἐόν, ajungerea la prezență a ceea ce ajunge la prezență (*das Anwesen des Anwesenden*), εὐκυκλος σφαίρη. Sfera aceasta bine rotunjită trebuie gândită ca ființă a ființării, în sensul unirii care scoate din ascundere și luminează. Acest element care unește astfel pretutindeni ne oferă prilejul de a-l numi înveliș sferic care luminează și care, în calitate de element ce scoate din ascundere, tocmai că nu cuprinde ci, el însuși luminând, dă cale liberă înspre ajungerea la prezență. Această sferă a ființei și sfericitatea ei nu trebuie niciodată reprezentate ca fiind ceva obiectual. E vorba atunci de ceva nonobiectual? Nu; căci acesta nu ar fi decât un cuvânt printre altele. Sfericitatea trebuie gândită pornind de la esența ființei așa cum a fost ea gândită la începuturi, și anume ca ajungere la prezență care scoate din ascuns.

Oare „sfera cea mai vastă", despre care vorbește Rilke, are în vedere această sfericitate a ființei? Nu numai că nu avem nici un indiciu pentru aceasta, dar caracterizarea ființei ființării ca o cutezanță (Voință) chiar se opune unei asemenea presupuneri. Și totuși Rilke vorbește el însuși undeva despre sfera ființei, și lucrul se întâmplă într-un context care privește într-un chip nemijlocit interpretarea expresiei „sfera cea mai vastă". Într-o scrisoare din ajunul Crăciunului lui 1923 (v. *Inselalmanach* 1938, p. 109),

Rilke scrie: *asemenea lunii, viața are și ea cu siguranță o față care ne este permanent ascunsă și care nu este opusul ei, ci întregirea ei întru desăvârșire, întru completitudine, întru reala, intacta și deplina sferă a ființei.* Chiar dacă nu avem dreptul să aplicăm în mod forțat o simplă imagine analogică la corpul ceresc reprezentat obiectual, rămâne totuși evident că Rilke nu gândește aici sfericul din perspectiva ființei ca ajungere la prezență care luminează și unește, ci din perspectiva ființării concepute ca sumă a tuturor laturilor sale. Sfera ființei pomenită aici, adică a ființării în totalitatea ei, este deschisul (*das Offene*) în calitatea lui de coeziune închisă (*das Geschlossene*) a forțelor pure care se întrepătrund neîngrădite, influențându-se reciproc. „Cea mai vastă sferă" este integritatea întregii relații de [279] atragere. Acestui cerc de maximă vastitate îi corespunde – drept centru de maximă putere – „mirabilul centru" al purei forțe de gravitație.

A scoate lipsa de ocrotire în deschis înseamnă: „a primi cu brațele deschise" lipsa de ocrotire în cadrul celei mai vaste sfere. O asemenea primire nu este posibilă decât acolo unde întregul sferei nu este doar integral prezent, ci egal cu el, existând deja ca atare și fiind astfel datul pozitiv prin excelență (*das Positum*). Acestuia nu-i corespunde decât punerea afirmativă și niciodată negarea. În măsura în care există, laturile vieții care nu sunt întoarse către noi (*abgekehrt*) trebuie luate în sens pozitiv. În scrisoarea deja amintită din 13 noiembrie 1925 se spune: „Moartea este *latura vieții* care nu e întoarsă către noi, pe care noi nu o luminăm" (*Scrisori din Muzot*, p. 332). Moartea și imperiul morților, „cealaltă latură", fac parte din întregul ființării. Acest domeniu este „cealaltă relație de atragere", adică cealaltă latură a întregii relații de atragere proprie

deschisului. În sfera cea mai vastă a ființării există asemenea domenii și locuri care par a fi ceva negativ deoarece nu sunt întoarse către noi, dar care în realitate nu sunt negative, atunci când gândim totul ca aflându-se în sfera cea mai vastă a ființării.

Privită dinspre deschis, lipsa de ocrotire, la rândul ei, pare să fie ceva negativ, în măsura în care este separare îndreptată împotriva purei relații de atragere. Autoimpunerea obiectualizării, autoimpunere care aduce cu sine separarea, nu vrea pretutindeni decât să mențină constantă producerea obiectelor și consideră că doar aceasta este ceva pozitiv și de ordinul ființării. Autoimpunerea obiectualizării de tip tehnic este negarea permanentă a morții. Prin intermediul acestei negări moartea însăși devine ceva negativ, inconstantul pur și nesemnificativul. Dacă scoatem însă lipsa de ocrotire în deschis, o scoatem în sfera cea mai vastă a ființării, în cadrul căreia nu putem decât „primi cu brațele deschise" lipsa de ocrotire. Scoaterea în deschis înseamnă renunțarea de a interpreta în mod negativ ceea ce este. Însă ce anume are un caracter mai pronunțat de ființare, adică, gândit în termeni moderni, „mai cert" decât moartea? Scrisoarea amintită, din 6 ianuarie 1923, ne spune că ceea ce contează este „să citim cuvântul «moarte» *fără* să simțim în el negația".

[280] Atunci când scoatem în deschis lipsa de ocrotire ca atare, atunci o răsturnăm în esența sa – adică în calitatea sa de separare îndreptată împotriva întregii relații de atragere, orientând-o către sfera cea mai vastă. Atunci nu ne mai rămâne decât să primim cu brațele deschise ceea ce a fost răsturnat în felul acesta. Dar o asemenea primire nu înseamnă răsturnarea lui „nu" într-un „da", ci înseamnă recunoașterea pozitivului ca existând deja și fiind prezent.

Acest lucru survine prin aceea că noi lăsăm lipsa de ocrotire, astfel reorientată în cadrul celei mai vaste sfere, să rămână acolo „unde ne atinge legea" (*Gesetz*). Rilke nu spune: o lege. El nici nu se referă la o regulă. El se gândește la ceva „ce ne atinge". Cine suntem noi? Suntem cei înzestrați cu vrere, cei care instituim lumea ca obiect recurgând la modalitatea autoimpunerii premeditate. Dacă ne parvine o atingere din sfera cea mai vastă, atunci atingerea aceasta ne va implica esența. „A atinge" înseamnă: a pune în mișcare. Esența noastră este aceea pusă în mișcare. Prin actul atingerii care ne mișcă, vrerea este zdruncinată în așa fel încât de-abia acum iese la iveală și intră în mișcare esența vrerii. Abia acum vrerea devine o vrere docilă.

Dar ce anume ne atinge în mod nemijlocit, provenind din sfera cea mai vastă? Ce anume, în vrerea obișnuită a obiectualizării lumii, ne este – tocmai din pricina noastră – inaccesibil și ne rămâne ascuns? Este vorba de cealaltă relație de atragere – moartea. Ea este cea care îi atinge pe muritori în esența lor, punându-i astfel pe calea ce duce la cealaltă latură a vieții și, astfel, în totalitatea purei relații de atragere. Moarrea strânge astfel laolaltă în întregul a ceea ce a fost deja pus (*das Gesetzte*), în datul pozitiv (*das Positum*) al întregii relații de atragere. În această calitate de strângere laolalră a actelor de punere (*Setzen*), moartea este ansamblul punerilor (*das Ge-setz*), așa cum masivul muntos (*das Gebirg*) este strângerea laolaltă a munților in totalitatea înlănțuirii lor. Acolo unde legea (*das Gesetz*) ne atinge, este – în cadrul celei mai vaste sfere – locul în care putem face să pătrundă în chip pozitiv lipsa de ocrotire, acum reorientată, în întregul ființării. Lipsa de octotire astfel reorientată ne adăpostește, în cele din urmă, dincolo de orice ocrotire, în deschis. Dar cum este posibilă această

scoatere în deschis? În ce fel poate să survină răsturnarea refuzului de tipul separării, refuz care vizează deschisul? Probabil numai prin faptul că această răsturnare ne orientează mai întâi spre cea mai vastă sferă și ne face să intrăm noi înșine, în esența noastră, în această sferă. Domeniul
[281] stării de siguranță trebuie mai întâi să ne fi fost indicat, el trebuie, înainte de toate, să fie accesibil în calitate de spațiu posibil în care are loc răsturnarea. Dar ceea ce ne conferă o stare de siguranță și, odată cu ea, însăși dimensiunea siguranței, este acea cutezare care uneori este mai cutezătoare decât însăși viața.

Însă această cutezare de o sporită cutezanță nu vizează un aspect sau altul al lipsei noastre de ocrotire. Ea nu încearcă să schimbe o modalitate sau alta a obiectualizării lumii. Ea scoate în deschis însăși lipsa de ocrotire ca atare. Cutezarea de o sporită cutezanță aduce de fapt lipsa de ocrotire în domeniul care îi este propriu.

Care este esența lipsei de ocrotire, dacă ea constă într-o obiectualizare care la rândul ei rezidă în autoimpunerea premeditată? Situarea opozitivă a lumii (*das Gegenständige der Welt*) își capătă constanța (*ständig*) în aducerea la sine de tipul reprezentării. Această reprezentare face prezent (*Dieses Vorstellen präsentiert*). Dar lucrul prezent (*das Präsente*) este prezent într-o reprezentare care este de tipul calculului. Această reprezentare nu cunoaște nimic de ordin intuitiv. Ceea ce poate fi intuit din aspectul lucrurilor, imaginea pe care ele o oferă intuiției senzoriale nemijlocite dispare. Aducerea la sine cu ajutorul calculului, pe care o practică tehnica, esre o „activitate străină de imagine" (*A noua elegie*). În proiectele sale, autoimpunerea premeditată ascunde imaginea intuitivă în spatele unei configurații obținute doar prin calcul. Dacă lumea intră

în situarea opozitivă (*in das Gegenständige*), proprie configurației obținute pe cale artificială, ea este pusă în sfera a ceea ce nu este sensibil, a ceea ce nu este vizibil. Această situare constantă (*das Ständige*) își datorează prezența unei activități de punere (*Stellen*) care provine din *res cogitans*, adică din conștiință. Sfera obiectualității obiectelor nu depășește granițele conștiinței. Invizibilul situării opozitive își are locul în interiorul imanenței conștiinței.

Însă dacă lipsa de ocrotire este separarea îndreptată împotriva deschisului, iar separarea rezidă în obiectualizarea care își are locul în invizibilul și în interiorul conștiinței care calculează, atunci sfera esenței proprie lipsei de ocrotire este chiar invizibilul și interiorul conștiinței.

În măsura în care reorientarea spre deschis a lipsei de ocrotire vizează, din capul locului, esența lipsei de ocrotire, [282]
răsturnarea lipsei de ocrotire reprezintă o răsturnare a conștiinței, și anume *în chiar interiorul* sferei conștiinței. Sfera invizibilului și a interiorului determină esența lipsei de ocrotire, dar și felul scoaterii în deschis a acestei lipse în sfera cea mai vastă. Așadar, domeniul spre care trebuie să se îndrepte interiorul și invizibilul de ordinul esenței pentru a-și găsi ceea ce îi este propriu nu poate fi decât tot ce este mai invizibil în invizibil și tot ce este mai interior în interior. În metafizica modernă, sfera interiorului invizibil se determină ca domeniu al prezenței obiectelor calculate. Descartes caracterizează această sferă drept conștiința lui *ego cogito*.

Pascal descoperă aproape în același timp cu Descartes logica inimii, pe care o opune logicii rațiunii calculatoare. Interiorul (și invizibilul) spațiului propriu inimii nu este doar mai interior decât interiorul reprezentării calculatoare, și de aceea mai invizibil, ci totodată el se întinde dincolo

de domeniul obiectelor a căror singură calitate constă în aceea că omul le poate aduce la sine. În interioritatea ultimă și invizibilă a inimii sale, omul se dăruiește celor ce se cuvin iubite: strămoșii, morții, copilăria, cei ce stau să vină. Toate acestea își au locul în sfera cea mai vastă, care acum se dovedește a fi sfera ce cuprinde prezența întregii și nevătămatei relații de atragere. E drept că și această prezență este, asemenea prezenței conștiinței uzuale, ce caracterizează aducerea la sine calculatoare, o prezență a imanenței. Dar interiorul conștiinței neuzuale rămâne spațiul interior în care orice lucru se află pentru noi dincolo de cifricul calculului și este liber de o asemenea îngrădire, putând să se reverse în întregul eliberat de îngrădiri al deschisului. Cât privește prezența sa, acest exces al preaplinului își află izvorul în interiorul și invizibilul inimii. Ultimul vers al *Elegiei a noua*, care cântă apartenența umană la deschis, ne spune: *Acest preaplin al existenței își află izvorul în inima mea.*

Sfera cea mai vastă a ființării devine prezentă în spațiul interior al inimii. Întregul lumii ajunge aici, potrivit tuturor raporturilor ei, în aceeași prezență esențială. Rilke o numește, cu un cuvânt din limbajul metafizicii, „existență". Întreaga prezență a lumii este, în sensul cel mai larg, „existență de ordinul lumii" (*weltisches Dasein*). Acesta este un
[283] alt nume pentru deschis, un altul deoarece provine dintr-o altă numire, care acum gândește deschisul în măsura în care refuzul ce reprezintă și aduce la sine s-a întors înspre deschis, venind din imanența conștiinței calculatoare și pătrunzând în spațiul interior al inimii. De aceea spațiul interior în care se înscrie existența de ordinul lumii, spațiu interior asemenea celui al inimii se cheamă „spațiul interior

al lumii". „De ordinul lumii" (*weltisch*) înseamnă întregul ființării.

Într-o scrisoare de la Muzot din 11 august 1924, Rilke scrie: *Oricât de întinsă ar fi lumea exterioară, ea nu suportă, cu toate distanțele ei siderale, nici o comparație* cu dimensiunea de profunzime a interiorului nostru, *căruia nici măcar nu-i trebuie vastitatea spațiului cosmic pentru a fi aproape imposibil de cuprins. Dacă așadar morții, dacă așadar cei ce vor veni au nevoie de un sălaș*, care anume *loc de adăpost le-ar putea fi mai plăcut și mai primitor decât acest spațiu imaginar? Îmi pare din ce în ce mai mult că acea conștiință uzuală locuiește în vârful unei piramide a cărei bază se lărgește în noi (și oarecum în străfundurile noastre) atât de mult, încât pe măsură ce crește putința noastră de a coborî în ea, pe atât apărem mai strâns implicați în datele independente de timp și de spațiu ale existenței lumești ale existenței, în sensul cel mai larg, de ordinul lumii.*

În schimb, situarea opozitivă rămâne prinsă în calculele reprezentării care se servește de timp și de spațiu ca parametri ai calculului și care poate ști tot atât de puțin despre esența timpului pe cât de puțin știe despre esența spațiului[7]. Nici Rilke nu meditează mai îndeaproape la spațialitatea spațiului interior al lumii, și încă și mai puțin el se întreabă dacă nu cumva spațiul interior al lumii, având în vedere că oferă un sălaș prezenței de ordinul lumii, se întemeiază – cu această prezență – într-o temporalitate al cărei timp esențial formează, laolaltă cu spațiul esențial, unitatea originară a acelui spațiu-timp sub forma căruia ființează ființarea însăși.

În schimb, Rilke încearcă să înțeleagă în cadrul sferei metafizicii moderne, adică în cadrul sferei subiectivității ca sferă a prezenței interioare și invizibile, lipsa de ocrotire

ce apare odată cu omul în ipostaza sa de ființă care se autoimpune, în așa fel încât însăși această lipsă de ocrotire să ne adăpostească (acum când e scoasă în deschis) în maxima interioritate și invizibilitate a celui mai vast spațiu
[284] interior al lumii. Însăși lipsa de ocrotire ca atare e cea care adăpostește. Căci ea dă esenței sale, determinate ca interior și invizibil, semnalul pentru o răsturnare a refuzului îndreptat împotriva deschisului. Răsturnarea trimite în interiorul interiorului. De aceea, răsturnarea conștiinței este o re-interiorizare (*Er-innerung*) care transformă imanența obiectelor reprezentării într-o prezență situată în spațiul inimii.

Atâta vreme cât omul nu se realizează decât în auto-impunerea premeditată, nu numai el însuși, dar și lucrurile, în măsura în care au devenit obiect, rămân lipsite de ocrotire. E drept că și aici avem de-a face cu o transformare a lucrurilor în spațiul interior și invizibil. Dar această transformare înlocuiește fragilitatea lucrurilor prin configurațiile artificiale ale obiectelor rezultate din calcul. Aceste obiecte sunt produse pentru a fi uzate. Cu cât sunt uzate mai rapid, cu atât înlocuirea lor, din ce în ce mai rapidă și mai lesnicioasă, devine mai imperios necesară. Durabilitatea prezenței lucrurilor de tipul obiectelor (*die gegenständlichen Dinge*) nu constă în odihnirea lor în sine (*Insichberuhen*) în lumea care le este proprie. Elementul constant al lucrurilor produse ca simple obiecte ale uzurii este înlocuirea (*Ersatz*).

Așa cum din lipsa noastră de ocrotire face parte dispariția treptată a lucrurilor familiare care cad sub dominația acestei situări opozitive (*Gegenständigkeit*), tot astfel starea de siguranță a esenței noastre pretinde o salvare a lucrurilor din simpla situare opozitivă. Salvarea constă

în faptul că lucrurile pot să odihnească în sine, în interiorul celei mai vaste sfere a întregii relații de atragere, ceea ce înseamnă că ele pot să odihnească fără nici un fel de îngrădire unele în altele. Poate că însăși scoaterea lipsei noastre de ocrotire în existența de ordinul lumii, existență plasată în spațiul interior al lumii, trebuie să înceapă prin aceea că noi scoatem fragilitatea și de aceea provizoratul lucrurilor situate opozitiv (*die gegenständigen Dinge*) din sfera interioară și invizibilă a conștiinței care se rezumă la aducerea la sine, pentru a muta aceste lucruri în interioritatea autentică a spațiului inimii și a le lăsa să renască acolo, invizibil. În legătură cu aceasta, scrisoarea din 13 noiembrie 1925 (*Scrisori din Muzot*, p. 335) spune:

...sarcina noastră este de a ne imprima în memorie acest pământ provizoriu, fragil, de a ni-l imprima atât de adânc, de dureros și de împătimit încât esența lui să renască „invizibil" în noi. Noi suntem albinele invizibilului. *Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler* [285]
dans la grande ruche d'or de l'Invisible (Noi adunăm cu multă râvnă mierea vizibilului pentru a o strânge în marele stup de aur al Invizibilului.)

Re-interiorizarea ne reorientează acea esență care nu provine decât din vrerea noastră îndreptată spre impunere, precum și obiectele sale, trimițând-o în invizibilul de maximă interioritate al spațiului inimii. Aici totul este întors spre înăuntru (*inwendig*): totul rămâne întors spre acest interior autentic al conștiinței, iar în cadrul acestui interior orice lucru se preface, fără de îngrădire, în oricare altul. Acest „întors spre înăuntru" (*das Inwendige*), propriu spațiului interior al lumii, ne eliberează deschisul de îngrădiri. Numai ceea ce reținem în acest fel în forul nostru interior (*inwendig*), „par cœur", devine cunoaștere autentică

atunci când ne întoarcem către lumea exterioară (*auswendig*). În acest „întors spre înăuntru" suntem liberi, suntem în afara relației cu obiectele care, puse în jurul nostru, ne protejează doar în aparență. În acest întors spre înăuntru, propriu spațiului interior al lumii, există o stare de siguranță situată în afara ocrotirii.

Dar, ne întrebăm noi fără încetare, cum e cu putință ca această stabilă situare opozitivă, operată de conștiință și deja imanentă ei, să fie re-interiorizată în spațiul de maximă interioritate al inimii? Re-interiorizarea vizează ceva interior și invizibil. Căci atât ceea ce este re-interiorizat, cât și spațiul în care acest ceva este re-interiorizat posedă o asemenea natură. Re-interiorizarea (*Er-innerung*) este răsturnarea separării în vederea poposirii în sfera cea mai vastă a deschisului. Care dintre muritori este capabil de o asemenea aducere aminte (*Erinnern*) care răstoarnă?

E drept, poezia spune că esența noastră își află o stare de siguranță prin aceea că există oameni care „uneori, chiar mai cutezători decât e viața însăși... se întâmplă s-o întreacă pe aceasta cu o suflare doar".

Ce anume cutează acești oameni mai cutezători? După cât se pare, poezia nu răspunde la această întrebare. Vom încerca de aceea să ieșim cu gândul în întâmpinarea poeziei, invocând în acest scop și alte poezii.

Întrebăm: ce lucru anume ar mai putea fi cutezat, care să fie mai cutezător decât însăși viața, adică însăși cutezanța, deci mai cutezător decât ființa ființării? În fiecare caz și în fiece privință, ceea ce este cutezat trebuie să fie de o asemenea natură încât să privească orice ființare în măsura în care ea este o ființare. Ființa e cea care are o asemenea natură. Nu înseamnă însă că ea are o natură aparte: ea reprezintă însăși modalitatea ființării ca atare.

Dar dacă ființa este modul unic de a fi al ființării, atunci prin ce anume mai poate fi ea depășită? Numai prin sine însăși, numai prin ceea ce îi este propriu; depășirea se produce în așa fel încât ea poposește anume în ceea ce îi este propriu. Atunci Ființa ar fi modul unic de a fi (*das Einzigartige*) care se depășește pur și simplu (*transcendens*-ul pur și simplu). Dar această depășire nu trece dincolo și nu urcă la altceva, ci se întoarce dincoace, la ea însăși și în esența adevărului ei. Ființa străbate ea însăși această trecere încoace (*diesen Herübergang*) și este ea însăși dimensiunea ei.

Gândind astfel, aflăm în ființa însăși că se află în ea un „mai mult" ce îi aparține în mod intim și care face posibil ca și acolo unde ființa este gândită drept cutezanța însăși să domnească ceva mai cutezător decât este însăși ființa, în măsura în care în mod obișnuit ne-o reprezentăm pe aceasta pornind de la ființare. Ca fiind ea însăși, ființa își străbate propriul domeniu care este delimitat ca domeniu (τέμνειν, *tempus*), prin aceea că ființează în cuvânt. Limba este domeniul (*templum*), este locul de adăpost al ființei[8]. Esența limbii nu se epuizează în a semnifica; ea nici nu este ceva de ordinul semnelor și al cifrelor. Deoarece limba este locul de adăpost al ființei, noi ajungem la ființare străbătând neîncetat acest loc de adăpost. Atunci când mergem la fântână, atunci când mergem prin pădure, trecem de fiecare dată prin cuvântul „fântână", trecem prin cuvântul „pădure", chiar dacă nu pronunțăm aceste cuvinte și nu ne gândim la ceva de ordinul limbii. Gândind dinspre templul ființei, putem bănui ce anume cutează cei care sunt uneori mai cutezători decât ființa ființării. Ei cutează domeniul ființei. Ei cutează limba. Orice ființare, obiectele conștiinței și lucrurile inimii, oamenii care

se impun și oamenii de o sporită cutezanță, toate ființele sunt, fiecare în felul lor, ca ființe ce ființează, în domeniul limbii. Dacă revenirea din sfera obiectelor și a reprezentării lor către maxima interioritate a spațiului inimii se poate împlini undeva, atunci ea nu se poate împlini *decât în acest domeniu.*

Pentru poezia lui Rilke, ființa ființării este determinată metafizic ca prezență de ordinul lumii, prezență care rămâne raportată la reprezentarea în conștiință, fie că aceasta
[287] are caracterul de imanență a reprezentării calculatoare sau pe cel al scoaterii interioare în deschisul care nu este accesibil decât pe calea inimii.

Întreaga sferă a prezenței este prezentă în actul rostirii. Stabila situare opozitivă pe care o provoacă aducerea la sine se fixează într-o rostire ce cade în exterioritatea axiomelor și a propozițiilor deductive prin care rațiunea avansează mergând din propoziție în propoziție. Domeniul lipsei de ocrotire care se impune astfel este dominat de rațiune. Aceasta nu a instituit doar un sistem special de reguli pentru rostirea ei, pentru λόγος-ul în calitate de predicație explicativă, ci logica rațiunii este ea însăși organizarea dominației exercitată de auto-impunerea premeditată, prin intermediul stabilei situări opozitive. Rostirii re-interiorizării îi corespunde, în răsturnarea reprezentării obiectuale, logica inimii. În ambele domenii, care sunt determinate metafizic, domnește logica, deoarece re-interiorizarea este menită să creeze o stare de siguranță provenită din însăși lipsa de ocrotire și aflată în afara ocrotirii. Această adăpostire îl vizează pe om în calitatea lui de unică ființă care se află în posesiunea limbii. În cadrul ființei determinate metafizic, omul își exercită această posesiune în așa fel încât consideră limba din capul locului doar

ca pe o proprietate și o folosește deci ca pe un instrument al reprezentării și comportamentului său. Din această cauză, λόγος-ul, rostirea ca *organon*, reclamă organizarea prin intermediul logicii. Logica nu există decât în limitele metafizicii.

Dacă, în crearea unei stări de siguranță, omul este atins de legea întregului spațiu interior al lumii, el este atins în însăși esența sa, adică în aceea că, în calitatea lui de ființă dotată cu voință de sine, el este deja cel care rostește. Dar în măsura în care crearea unei stări de siguranță se datorează celor înzestrați cu o sporită cutezanță, atunci aceștia trebuie să cuteze în sfera limbii. Cei înzestrați cu sporită cutezanță cutează rostirea. Dar dacă domeniul acestei cutezări, limba adică, aparține ființei în acel chip unic – ființei, dincolo de care și în afara căreia nu poate fi nimic altceva de felul ei –, atunci încotro se îndreaptă ceea ce trebuie să rostească rostitorii? Rostirea lor privește răsturnarea re-interiorizatoare a conștiinței, care scoate lipsa noastră de ocrotire în invizibilul spațiului interior al lumii. Dat fiind că se referă la răsturnare, rostirea nu vorbește doar pornind din cele două domenii, ci din unitatea lor, în măsura în care ea a și survenit ca unificare salvatoare. De aceea, acolo unde întregul ființării este gândit [288]
ca deschis al purei relații de atragere, răsturnarea re-interiorizatoare trebuie să fie o rostire care rostește ce are de rostit unei entități ce se află deja în siguranță în întregul ființării; și ea se află în siguranță întrucât a și împlinit transformarea vizibilului reprezentat în invizibilul de ordinul inimii. Această entitate (*Wesen*) este introdusă prin atracție (*einbezogen*) în pura relație de atragere (*in den reinen Bezug*) atât de una, cât și de cealaltă dintre cele două fețe ale sferei ființei (*Sein*). Această entitate, pentru care

aproape că nu mai există limite și diferențe între raportări, este acea entitate care gospodărește și face să apară în toată strălucirea sa mitabilul centru al celei mai vaste sfere. În elegiile duineze, această ființă este îngerul. Cuvântul acesta reprezintă de asemenea unul dintre cuvintele fundamentale ale poeziei lui Rilke. Asemenea „deschisului" (*das Offene*), a „relației de atragere" (*Bezug*), a „separării" (*Abschied*), a „naturii" (*Natur*), îngerul (*Engel*) este un cuvânt fundamental, pentru că ceea ce este rostit în el gândește întregul ființării pornind de la ființă. În scrisoarea din 13 noiembrie 1925 (*op. cit.*, p. 337), Rilke scrie:

Îngerul Elegiilor *este acea entitate în care transformarea vizibilului în invizibil, înfăptuită de noi, apare ca fiind deja împlinită. Îngerul* Elegiilor *este acea entitate care garantează recunoașterea unui grad superior de realitate în invizibil.*

În ce măsură, în cadrul împlinirii metafizicii moderne, relaționarea cu o asemenea ființă face parte din ființa ființării, în ce măsură, din punct de vedere *metafizic*, esența îngerului rilkean este, cu toată diferența de conținut, *același lucru* ca Zarathustra lui Nietzsche, toate acestea nu pot fi descoperite decât dintr-o dezvoltare mai originară a esenței subiectivității.

Poezia gândește ființa ființării, natura, ca fiind acea cutezanță. Orice ființare este cutezată într-o cutezare. Ca ceva cutezat, ea se află astfel în balanță. Balanța (*Wage*) este modalitatea prin care ființa cântărește de fiecare dată ființarea, adică felul în care o menține în mișcarea cântăririi. Orice lucru cutezat este expus pericolului. Potrivit relației pe care o întreține cu balanța se pot deosebi domeniile ființării. Esența îngerului trebuie, la rândul ei, să se definească judecată fiind din perspectiva balanței, dacă

acceptăm că, din întregul domeniu al ființării, el este ființarea care deține un rang superior.

„În cutezanța ce însoțește pofta lor cea surdă", planta și animalul sunt menținute, fără de grijă, în deschis. Cor- [289]
poralitatea lor nu le tulbură. Ființele vii sălășluiesc armonios integrate în deschis, prin intermediul instinctelor lor. E drept că și ele sunt expuse pericolului, dar nu în esența lor. Planta și animalul se află în asemenea chip în balanță, încât aceasta ajunge mereu în echilibrul unei stări de siguranță. Pericolul în care sunt cutezate planta și animalul nu se întinde încă până în domeniul a ceea ce prin esența sa, și de aceea în permanență, se află în dezechilibru. Balanța pe care îngerul este cutezat rămâne și ea în afara a ceea ce se află în dezechilibru; dar nu pentru că ea s-ar afla dincoace de domeniul a ceea ce se află în dezechilibru, ci pentru că se află dincolo de acest domeniu, întrucât ființa îngerului este lipsită de trupesc, posibila tulburare datorită realității senzuale vizibile s-a transformat în invizibil. Îngerul ființează hrănindu-se din echilibrul unității în care cele două domenii, așezate în spațiul interior al lumii, se află în cumpănă.

În schimb omul, ca cel care se autoimpune în chip premeditat, este, cutezat fiind, împins în lipsa de ocrotire. În mâna omului astfel cutezat, balanța pericolului este, prin esența ei, în dezechilibru. Omul dotat cu voință de sine consideră întotdeauna oamenii și lucrurile drept obiecte ale calculului, situate opozitiv. Ceea ce este calculat devine marfă. Totul devine în permanență altceva, fiind așezat mereu în altă ordine. Separarea îndreptată împotriva purei relații de atragere se instalează în dezechilibrul balanței care cântărește permanent. Împotriva intenției sale, separarea urmărește, în obiectualizarea lumii, ceea

ce este instabil şi lipsit de constanţă (*das Unständige*). Cutezat astfel în lipsa de ocrotire, omul se mişcă în mediul afacerilor şi al „schimburilor". Omul care se autoimpune trăieşte din ceea ce pune în joc vrerea sa. Prin esenţa sa, el trăieşte riscându-şi esenţa în limitele instabilităţii banului şi valorilor. În această calitate de schimbător şi mediator permanent, omul este „negustătorul". El cântăreşte şi judecă permanent, fără ca totuşi să cunoască greutatea specifică a lucrurilor. De asemenea, el nu ştie niciodată ce anume are de fapt greutate în chiar fiinţa lui şi ce anume e precumpănitor în ea. Rilke o spune într-una din *Poeziile târzii* (p. 21 şi urm.):

O, cine ştie ce atârnă în el mai greu?
Blândeţe? Groază? Priviri, voci, cărţi?

Dar, în acelaşi timp, omul poate să realizeze o stare de siguranţă aflată în afara ocrotirii, scoţând lipsa de ocro-
[290] tire ca atare în deschis şi transformând-o, pentru a o introduce în spaţiul interior al invizibilului. Dacă un asemenea lucru se întâmplă, atunci dezechilibrul ce domneşte în lipsa de ocrotire trece acolo unde, în unitatea cumpănită a spaţiului interior al lumii, apare, strălucitoare, fiinţa ce aduce la strălucire modul în care acea unitate uneşte; această fiinţă strălucitoare – îngerul – reprezintă astfel fiinţa. Balanţa pericolului trece atunci din domeniul vrerii calculatoare în mâinile îngerului. Din perioada târzie a lui Rilke ni s-au păstrat patru versuri care reprezintă, după cât se pare, începutul unui proiect pentru o operă poetică de dimensiuni mai mari. Ne putem lipsi deocamdată de orice comentariu pe marginea acestor versuri. Iată-le (*Gesammelte Werke*, Bd. III, p. 438):

Când din mâna negustătorului
Balanța trece
În mâna acelui înger care în ceruri
o potolește și o împacă prin al spațiului echilibru...

Spațiul care aduce în cumpănă este spațiul interior al lumii, în măsura în care el rânduiește acel întreg al deschisului de ordinul lumii. Spațiul acesta acordă astfel, atât uneia, cât și celeilalte relații de atragere, apariția strălucitoare a unității lor unificatoare. Aceasta înconjură, ca sferă neștirbită a Ființei, toate forțele pure ale ființării, rotindu-se prin toate ființele și eliberându-le astfel in-finit de orice îngrădire. Un asemenea lucru capătă prezență atunci când balanța trece în altă mână. Când trece ea în altă mână? Cine face ca balanța să treacă din mâna negustătorului în cea a îngerului? Dacă în genere o asemenea trecere survine, atunci ea se revelează în chip propriu în zona pericolului. Elementul acestuia este cutezanța, este ființa ființării. Am gândit anume limba ca domeniu al ființei ființării.

Viața curentă a omului actual este viața obișnuită a autoimpunerii pe piața lipsită de ocrotire a agenților schimbului. Ceea ce este însă neobișnuit este trecerea balanței în mâinile îngerului. Acest lucru este neobișnuit nu numai în sensul că reprezintă excepția în cadrul regulii, ci și în sensul că îl scoate pe om, în chiar esența lui, într-un domeniu în care regula ocrotirii și a lipsei de ocrotire a încetat să mai existe. Tocmai de aceea, această trecere a balanței nu survine decât „uneori". Aici „uneori" nu înseamnă nicidecum când și când sau la întâmplare. „Uneori" înseamnă arareori și la timpul potrivit, în câte un caz aparte și într-un chip aparte. Trecerea balanței din mâna negustătorului în

cea a îngerului, adică răsturnarea separării, survine ca reinteriorizare în spațiul interior al lumii, atunci când există acei oameni care „uneori sunt mai cutezători... mai cutezători cu o suflare abia...".

Întrucât acești oameni de o sporită cutezanță cutează chiar în spațiul ființei – drept care cutează să pătrundă în domeniul ființei, adică în limbă – ei sunt rostitorii. Dar nu este oare omul cel care, potrivit esenței sale, posedă limba și cutează mereu în chiar sfera ei? Desigur. Să însemne atunci că cel care își exercită vrerea în chipul obișnuit cutează, la rândul lui, în aducerea la sine calculatoare – rostirea? Fără îndoială, însă atunci cei de o sporită cutezanță nu pot fi niște simpli rostitori. Rostirea (*Sagen*) celor de o sporită cutezanță trebuie să cuteze într-un chip anume rostirea esențială (*die Sage*)[9]. Cei de o sporită cutezanță nu sunt ceea ce sunt decât atunci când au o sporită putință a rostirii (*die Sagenderen*).

Dacă în relația noastră cu ființarea – relație de reprezentare și de aducere la sine – rămânem la nivelul unei rostiri ce cade în exterioritate (*Aussage*), atunci înseamnă că acea sporită rostire (*Sagen*) nu este ceva de ordinul vrerii. Rostirea ce cade în exterioritate rămâne o cale și un mijloc. Spre deosebire de această rostire ce cade în exterioritate, există o rostire care se înscrie anume în rostirea esențială, fără însă a reflecta asupra limbii, reflecție în urma căreia limba ar deveni la rândul ei obiect. Pătrunderea în rostirea esențială caracterizează o rostire care merge pe urmele unui lucru ce trebuie rostit numai și numai pentru a-l rosti. Atunci ceea ce trebuie rostit (*das zu Sagende*) este poate tocmai acel lucru care, potrivit esenței sale, își are locul în domeniul limbii. Gândit în limitele metafizicii, acest lucru este ființarea în întregul

ei. Întregul ființării este pură relație de atragere în nevătămatul ei, integritatea deschisului, în măsura în care deschisul îl primește în spațiul său pe om. O asemenea primire survine în spațiul interior al lumii. Acesta îl atinge pe om, dacă omul, în te-interiorizarea care răstoarnă, se orientează către spațiul inimii. Cei înzestrați cu sporită cutezanță schimbă non-integritatea lipsei de ocrotire în integritatea existenței de ordinul lumii. Această existență este cea care trebuie rostită. În actul rostirii, ea se întoarce cu fața către oameni. Cei înzestrați cu o sporită cutezanță sunt cei cu o sporită putință a rostirii, aparținând tagmei cântăreților (*Sänger*). Cântarea lor se refuză oricărei autoimpuneri premeditate. Cântarea aceasta nu este o vrere în sensul că ar râvni ceva anume. Cântul lor nu urmărește ceva care ar putea fi adus la sine de către om. Însuși spațiul interior al lumii se rânduiește în cântul lor. Cântul acestor cântăreți nu este nici o cerere stăruitoare și nici un meșteșug.

Rostirea care are putința unei sporite rostiri (*das sagendere Sagen*), proprie celor înzestrați cu mai multă cutezanță, este cântul (*Gesang*). Dar [292]

Cântul este existență

spune al treilea sonet din prima parte a *Sonetelor către Orfeu*. Cuvântul „existență" (*Dasein*) este folosit aici în sensul tradițional de „prezență" (*Anwesen*) și având aceeași semnificație cu „ființă" (*Sein*). A cânta, a rosti în chip expres existența de ordinul lumii, a o rosti pornind de la integritatea întregii și purei relații de atragere și a o rosti doar pe aceasta, înseamnă a face parte din însuși domeniul ființării. Ca esență a limbii, acest domeniu este ființa însăși.

A cânta cântul înseamnă: a fi prezent în ceea ce ajunge la prezență, înseamnă: existența.

Dar și rostirea care are putința unei sporite rostiri nu apare decât uneori, deoarece doar cei înzestrați cu mai multă cutezanță au putința ei. Această rostire este dificilă. Ceea ce este dificil rezidă în faptul de a împlini existența. Ceea ce este dificil nu rezidă doar în dificultatea de a crea opera legată de cuvânt, ci și de a trece de la opera care provine din privirea râvnitoare aruncată asupra lucrurilor, de la opera văzului, deci, la „opera inimii". Cântul este dificil în măsura în care cântarea trebuie să înceteze să mai fie cerere stăruitoare, pentru a deveni existență. Pentru zeul Orfeu, care se menține in-finit în deschis, cântul nu este dificil; dar nu și pentru om. Iată de ce în ultima strofă a sonetului menționat Rilke întreabă:

Când însă suntem *noi?*

Accentul cade pe „suntem" și nu pe „noi". Nu există nici o îndoială că aparținem ființării și că, în această privință, suntem prezenți. Rămâne însă să ne întrebăm când anume suntem în așa fel încât ființa noastră să fie cânt, și anume un cânt a cărui cântare nu rătăcește cine știe pe unde, ci este într-adevăr o cântare al cărei sunet nu se agață de ceva obținut în ultimă instanță, ci o cântare care s-a spulberat în propriul ei răsunet, pentru ca doar ceea ce a fost cântat să ființeze. Oamenii au putința unei sporite rostiri, atunci când sunt mai cutezători decât ființarea însăși. Poezia ne spune că acești oameni cutezători sunt mai cutezători „cu o suflare doar...". Sonetul despre care era vorba mai sus se încheie astfel:

A cânta păstrându-te în adevăr este o altă suflare,
O suflare întru nimic. O adiere în zeu. Un vânt.

În ale sale *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit / Idei pentru filozofia istoriei omenirii*, Herder scrie: *O suflare a buzelor noastre devine panorama lumii,* [293] *tipul gândurilor noastre și al sentimentelor noastre în sufletul celuilalt. De o simplă adiere atârnă tot ce au gândit, voit și înfăptuit și tot ce vor înfăptui vreodată oamenii pe acest pământ; căci am mai fi umblat încă prin păduri, dacă acest suflu divin nu ne-ar fi învăluit și n-ar pluti asemeni unui sunet vrăjit pe buzele noastre* (WW, Suphan XIII, p. 140 și urm.).

Suflarea cu care sunt mai cutezători cei dotați cu o sporită cutezanță nu înseamnă doar și nu înseamnă înainte de toate măsura abia perceptibilă – întrucât e trecătoare – a unei diferențe, ci înseamnă nemijlocit cuvântul și esența limbii. Cei care sunt „cu o suflare doar" mai cutezători cutează în sfera limbii. Ei sunt rostitorii care au putința unei sporite rostiri. Căci această unică suflare cu care sunt mai cutezători nu este doar o rostire în genere, căci unica suflare este o altă suflare, o altă rostire decât este îndeobște rostirea omenească. Cealaltă suflare nu mai stăruie în preajma situărilor opozitive, căutând să le obțină; ea este o suflare întru nimic. Rostirea cântărețului rostește întregul nevătămat al existenței de ordinul lumii care se rânduiește în spațiul interior al lumii inimii. Cântul nici măcar nu merge pe urmele a ceea ce trebuie rostit. Cântul este apartenența la întregul purei relații de atragere. Cântarea este atrasă de suflul vântului care emană din mirabilul centru al naturii depline. Cântul este el însuși „un vânt".

Aşadar poezia spune totuşi, cu deplină claritate poetică, cine sunt aceia care sunt mai cutezători decât viaţa însăşi. Sunt aceia care sunt „doar cu o suflare…" mai cutezători. Tocmai de aceea în textul poeziei, după cuvintele „mai cutezători cu o suflare doar…" urmează trei puncte. Ele spun ceea ce a fost trecut sub tăcere.

Cei înzestraţi cu o sporită cutezanţă sunt poeţii, însă acei poeţi al căror cânt scoate lipsa noastră de ocrotire în deschis. Deoarece răstoarnă separarea îndreptată împotriva deschisului şi re-interiorizează lipsa de integritate ce însoţeşte această separare, introducând-o în întregul ce stă sub semnul integrităţii, poeţii cântă – în mijlocul a ceea ce este neintegru – integritatea însăşi. Răsturnarea care re-interiorizează a şi depăşit refuzul îndreptat împotriva deschisului. Ea o ia înaintea oricărei separări şi se situează, în spaţiul interior al inimii, deasupra oricărei situări opozitive. Re-interiorizarea ce răstoarnă este cutezarea care se cutează provenind din esenţa omului, în măsura în care el posedă limba şi este rostitorul. [294]

Dar omul modern este numit cel înzestrat cu vrere (*der Wollende*). Cei înzestraţi cu sporită cutezanţă au o sporită vrere (*wollender*) în măsura în care ei voiesc în alt fel decât autoimpunerea premeditată care se exprimă în actul obiectualizării lumii. Vrerea lor nu are nimic comun cu felul acesta de a voi. Atâta vreme cât vrerea rămâne autoimpunere, ei nu voiesc nimic. Ei nu voiesc nimic în acest sens, deoarece au un plus de docilitate (*williger*). Ei corespund mai curând Voinţei care, în calitate de cutezanţă, atrage spre sine toate forţele pure, ca pură şi întreagă relaţie de atragere proprie deschisului. Docilitatea celor de o sporită cutezanţă este voinţa celor înzestraţi cu putinţa unei sporite rostiri; ei se desfac din închis şi încetează să se

mai refuze – sub forma separării acelei Voințe în ipostaza căreia ființa voiește ființarea. Esența docilă a celor care sunt mai cutezători rostește cu putința unei sporite rostiri (*A noua elegie*):

Pământule, oare nu aceasta este ceea ce vrei: invizibil
în noi să te miști? – Nu este acesta visul tău,
ca o dată măcar să fii invizibil? Pământ! invizibil!
Ce altceva, de nu prefacerea, este stăruitorul tău îndemn?
Pământule, iubitule, eu vreau!

În invizibilul spațiului interior al lumii – aici îngerul apare ca unitate de ordinul lumii – devine vizibilă integritatea ființării de ordinul lumii. Ceea ce este sacru poate apărea strălucitor abia în sfera cea mai vastă a integrității. Acei poeți care se numără printre cei de o sporită cutezanță se află pe drum, căutând urmele sacrului, deoarece trăiesc lipsa de integritate ca atare. Cântecul lor, care se ridică deasupra tărâmului, sfințește. Cântul lor sărbătorește nevătămatul ce caracterizează sfera ființei.

Neintegritatea ca neintegritate trasează urma care ne conduce la integritate. În chemarea ei, integritatea indică drumul către sacru. Sacrul adună divinul în configurația lui. Ceea ce este divin ni-l apropie pe zeu.

Cei înzestrați cu o sporită cutezanță cunosc în lipsa de integritate lipsa de ocrotire. Ei aduc muritorilor urma zeilor care au dispărut în bezna nopții lumii. Cei înzestrați cu o sporită cutezanță sunt, în calitatea lor de cântăreți ai integrității, „poeți în timpuri sărace".

Trăsătura caracteristică a acestor poeți constă în aceea că esența poeziei devine demnă de a fi interogată; căci ei se află, cu mijloacele lor poetice, pe urmele a ceea ce, pentru

ei, este lucrul ce trebuie rostit. Mergând pe urmele care
[295] duc spre integritate, Rilke ajunge la întrebarea referitoare la poezie: când anume se naște cântul care cântă în mod esențial? Această întrebare nu apare la începutul drumului poetic parcurs de Rilke, ci abia acolo unde rostirea lui împlinește vocația poetului a cărui creație poetică corespunde vârstei lumii ce stă să vină. Această vârstă a lumii nu este nici decădere, nici declin. În calitate de destin, această vârstă odihnește în ființă și îl așază pe om sub semnul exigenței ființei.

Hölderlin este înainte-mergătorul (*Vor-gänger*) poeților în timpuri sărace. Tocmai de aceea nici un poet al acestei vârste a lumii nu-l poate întrece. Înainte-mergătorul nu pleacă însă într-un viitor, ci el sosește plecând din viitor, în așa fel încât în sosirea cuvântului său nu ajunge la prezență decât viitorul. Cu cât mai pur survine sosirea, cu atât mai esențială devine rămânerea. Cu cât mai ascuns se agonisește ceea ce stă să vină în rostirea înainte-mergătoare, cu atât mai pură este sosirea. Iată de ce ar fi greșit să se creadă că timpul lui Hölderlin ar veni abia atunci când „toată lumea" se va deschide către poezia sa. Desfigurată astfel, poezia sa nu va sosi niciodată; căci propria sărăcie este cea care îi pune la dispoziție vârstei lumii forțele cu care ea, neștiind ce face, împiedică poezia lui Hölderlin de a fi pe măsura timpului.

Pe cât de puțin poate fi depășit înainte-mergătorul, pe atât este el de puțin trecător; căci rostirea sa poetică rămâne ca o sumă a ceea ce este esențial (*ein Ge-wesenes*). Ceea ce, sosind, este esențial (*das Wesende*), se strânge laolaltă retrăgându-se în destin. Ceea ce în chipul acesta nu cade niciodată în desfășurarea trecerii, depășește din capul locului orice caracter trecător. Ceea ce nu este decât trecător,

este, încă înainte de a fi trecut, ceva lipsit de destin. În schimb, suma a ceea ce este esențial constituie ceea ce e de ordinul destinului. În pretinsul etern nu se ascunde decât un lucru trecător, izolat în vidul unui „acum" lipsit de durată. Dacă Rilke este „poet în timpuri sărace", atunci doar creația sa poetică răspunde la întrebarea la ce bun să fie el poet, spre ce anume, aflându-se pe drum (*unterwegs*)[10], se îndreaptă cântul său, unde anume este locul poetului în destinul nopții care a cuprins lumea. Acest destin este cel care hotărăște ce rămâne din creația sa poetică, pentru a se înscrie în destin.

NOTE

Acest text a fost prezentat de Heidegger sub forma unei conferințe ținute într-un cerc restrâns cu ocazia comemorării a 20 de ani de la moartea lui Rainer Maria Rilke (decedat la 29 decembrie 1926) și a fost publicat în volumul *Holzwege / Cărări în necunoscut*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1950.

1. V. *Întrebarea privitoare la tehnică*, nota 2.
2. O explicitare a conceptului heideggerian de sacru, care joacă un rol hotărâtor în reflecțiile privitoare la rolul poetului (*Der Dichter nennt das Heilige / Poetul numește sacrul*), aflăm la SCHULZ (1970, pp. 124–125): „Ce este sacrul? El poate fi comparat cu φύσις-ul presocratic, în măsura în care nu este ceva de sine stătător și nici un domeniu separat așezat deasupra zeilor. El este deasupra zeilor în sensul unei putințe pline de forță (*Erläuterungen...*, p. 58). «În calitate de lucru originar, el rămâne în sine nevătămat și neștirbit. Integritatea originară dăruiește, prin atotprezența sa, oricărui lucru real mântuirea zăbavei sale. Dar ceea ce are integritate și oferă mântuirea închide în sine, în calitatea sa de nemijlocit, întreaga plenitudine și orice rostuire și, tocmai de aceea, el se refuză oricărui lucru izolat, fie acesta un zeu sau un om» (*Erläuterungen...*, p. 61).

Sacrul este nemijlocitul: de aceea, nu se poate merge pur și simplu către el și nu se poate avea un comerț cu el. Poetul mijlocește acest nemijlocit – în acest sens el este comparabil cu gânditorul. Poetul merge înaintea muritorului obișnuit, aflându-se astfel într-o situație plină de pericole. Prin mijlocirea sa, el răpește sacrului caracterul său nemijlocit. «Poeții – spune Heidegger – trebuie să lase nemijlocitului nemijlocirea sa și trebuie totodată să preia mijlocirea ca pe unica lor sarcină» (*Erläuterungen...*, p. 69). Cum e cu putință acest lucru? Tot prin aceea că, reflectând cum trebuie despre sine – să ni se ierte folosirea acestui termen filozofic pentru poeți –, ei își clarifică faptul că sunt mijlocire mijlocită. Dar chiar și atunci când un poet greșește în raport cu sacrul, el nu-l poate leza: «Inima eternă rămâne totuși nestrămutată» (Hölderlin, *Wie wenn am Feiertage...*). Heidegger înțelege prin «inimă eternă» sacrul însuși și declară că această inimă eternă rămâne, deși compătimește, în adevărul și nestrămutarea de sine (*Erläuterungen...*, p. 70). Și, într-adevăr, nemijlocitul nu poate fi niciciând afectat, pentru că în calitatea sa de nemijlocit, el e mereu acel lucru mijlocitor al poetului (genitiv subiectiv și *obiectiv*).

Când Heidegger vorbește despre poet ca despre cel care numește sacrul, atunci această numire nu este o interpolare subiectivă a unui obiect aflat la îndemână, care, prin forța numirii, poate aduce sacrul în posesia poetului. Această numire se împlinește ca împlinire în care poetul concepe integritatea ființării, pornind de la ceea ce acordă mântuirea. Sau mai exact: este împlinirea în care el, înțelegându-se cum trebuie, știe că integritatea îi este acordată în așa fel încât acum el o poate aduce la nivelul limbii. Înțelegându-se astfel, poetul rostește în chip poetic (*dichtet*) acest raport, ceea ce înseamnă că rostește tocmai Poezia (*Dichtung*)."

3. „Atunci când Heidegger meditează asupra esenței poeziei (*Dichtung*), el nu are în vedere o esență supratemporală, ci acea esență care va deveni în viitor esențială pentru om [...], acea esență pe care poezia ar trebui și ar putea s-o dobândească într-o epocă

anume şi pentru o anumită societate istorică" (POGGELER, 1970, p. 44).

Pentru determinarea „fiinţei fiinţării" ca Voinţă, precum şi pentru raportul acestei determinări cu „împlinirea metafizicii" (ca supremă uitare a fiinţei) de către Nietzsche, trimitem la studiile lui Heidegger cuprinse în cele două volume despre Nietzsche, precum şi la lucrarea *Überwindung der Metaphysik*, unde conceptele de *Wille* (Voinţă) şi *Willensmensch* (om dominat de Voinţă) sunt puse în directă legătură cu suprema mobilizare a subiectivităţii umane în epoca modernă sub semnul activismului (*Machenschaft*) şi al uzurii prin consum (*Verbrauch*).

Deşi Heidegger nu pomeneşte deocamdată cuvântul „tehnică", este limpede că în cele ce urmează avem de-a face cu o variantă extinsă a deducerii esenţei tehnicii din însumarea compuşilor lui *stell-*, care în *Întrebarea privitoare la tehnică* va primi numele de *Ge-stell* (v. şi *Întrebarea privitoare la tehnică*, nota 7).

Heidegger stabileşte o relaţie nemijlocită între filozofia modernă europeană şi configurarea atitudinii tehnice a europeanului modern în faţa lumii. Instituirea unui regim al acţiunii şi faptei (*Machenschaft*), despre care Heidegger vorbeşte pe larg în lucrarea *Überwindung der Metaphysik / Depăşirea metafizicii*, este efectul derivat al metafizicii europene ajunse la împlinirea ei ca doctrină a voinţei de putere (*die sich vollendende Metaphysik als Wille zur Macht*). „Această revoluţie radicală în concepereа lumii – scrie Heidegger în lucrarea *Gelassenheit* (pp. 19–20) – se împlineşte în filozofia modernităţii. De aici rezultă o poziţie cu totul nouă a omului în lume şi în raport cu lumea. Lumea apare acum ca un obiect asupra căruia gândirea calculatoare îşi orientează atacurile cărora nimic nu le mai poate sta în cale. Natura devine un unic rezervor uriaş, o sursă de energie pentru tehnica şi industria modernă. Această relaţie fundamental tehnică a omului cu întregul lumii a apărut pentru prima dată în secolul XVII, şi anume în Europa, şi numai în Europa. Multă vreme, această relaţie a rămas necunoscută pe celelalte continente. Ea a rămas cu totul străină epocilor precedente şi destinelor celorlalte popoare."

7. „Nu există decât două tipuri de gândire și fiecare, în felul lui, este deopotrivă legitim și necesar: gândirea calculatoare (*das rechnende Denken*) și gândirea meditativă (*das besinnliche Nachdenken*)" (*Gelassenheit*, p. 15).

Gândirea calculatoare „socotește și calculează chiar și atunci când nu folosește mașini de calcul sau calculatoare electronice. Prin însăși tehnicitatea ei, ea procedează la o ordonare tehnică a lumii. Această ordonare nu depinde de ordinatoare; dimpotrivă, tocmai ea este cea care comandă fabricarea și folosirea... ordinatoarelor. Gândirea calculatoare socotește, scontează, ține socoteala. [...] Gândirea calculatoare este la rândul ei o gândire, însă această gândire este asemenea unei fugi a gândirii din fața gândirii. Și ține tocmai de ceea ce Heidegger numește *das besinnliche Nachdenken*, faptul de a gândi, simultan cu această fugă a gândirii, esența ne-tehnică a tehnicii" (BIRAULT, 1978, p. 368).

8. Vorba aceasta – *Die Sprache ist das Haus des Seins* –, devenită între timp celebră, va fi explicată de Heidegger în cursul unei discuții cu profesorul japonez Tezuka (1953), publicată sub titlul *Aus einem Gespräch von der Sprache* în volumul *Unterwegs zur Sprache* (pp. 85–155).

9. Semnificația deosebită pe care o capătă cuvântul *Sagen* în gândirea lui Heidegger se desprinde din numeroase locuri ale volumului consacrat problemelor limbii, *Unterwegs zur Sprache*: „*Sage*, *sagen* înseamnă a arăta (*zeigen*), a lăsa să apară în strălucire, a da liber (*frei-geben*) luminând-ascunzând ca oferire a ceea ce numim lume" (*Unterwegs...*, p. 200). „*Sage* guvernează și rostuiește spațiul liber (*das Freie*) al locului de deschidere (*Lichtung*), pe care orice strălucire (*Scheinen*) trebuie să-l caute, pe care orice pierdere a strălucirii trebuie să-l părăsească, în care orice prezență și orice absență trebuie să se arate și să pătrundă prin rostirea esențială" (*Unterwegs...*, p. 140).

10. V. *Limba în poem*, nota 10.

LIMBA ÎN POEM

O localizare a Poemului[1] lui Georg Trakl

Aici „a localiza" (*erörten*) înseamnă mai întâi „a trimite într-un loc anume" (*in den Ort weisen*). Apoi înseamnă „a lua seama la acel loc" (*den Ort beachten*). Amândouă acestea – trimiterea într-un anume loc şi atenţia acordată locului aceluia – reprezintă demersul pregătitor al oricărei localizări. Dăm însă deja dovadă de destulă îndrăzneală dacă, în cele ce urmează, ne vom rezuma la demersul pregătitor. Localizarea, aşa cum se cuvine când e vorba de un mers al gândului, sfârşeşte într-o întrebare. Aceasta se referă la calitatea de loc a locului (*Ortschaft des Ortes*)[2].

Localizarea îl vizează aici pe Georg Trakl doar pentru a medita asupra locului specific Poemului său. Pentru epoca noastră interesată – din punct de vedere istoric, biografic, psihanalitic, sociologic – de expresia nudă, un asemenea demers rămâne o unilateralitate evidentă, dacă nu chiar o cale greşită. Localizarea meditează asupra locului.

La origine, cuvântul *Ort* înseamnă „vârful lăncii". Vârful este cel în care se adună totul. Locul strânge laolaltă către sine, purtând în punctul suprem şi extrem. Cel care strânge laolaltă străbate totul şi fiinţează în toate. Locul, cel-ce-strânge-laolaltă, adună la sine, păstrează tot ce a adunat, dar nu ca o capsulă care închide, ci în aşa fel încât

el străbate cu lumina şi strălucirea sa ceea ce a strâns laolaltă, eliberându-l abia astfel întru esenţa sa.

Vom localiza acum acel loc care strânge laolaltă rostirea poetică a lui Georg Trakl într-un unic Poem (*Gedicht*), vom localiza deci locul care este propriu Poemului său.

Orice mare poet nu scrie decât pornind de la un unic Poem. Măreţia sa se măsoară după gradul în care el îi este încredinţat acestui Unic, în aşa fel încât el are putinţa să-şi menţină rostirea sa poetică în stare pură în acest Unic.

Acest Poem al poetului rămâne neexprimat. Nici una dintre creaţiile poetice luate separat şi nici ansamblul lor nu spun tot. Cu toate acestea, fiecare creaţie poetică în parte vorbeşte pornind de la întregul acelui unic Poem şi îl rosteşte pe acesta de fiecare dată. Din locul care este specific Poemului izvorăşte unda care însufleţeşte de fiecare dată rostirea ca rostire poetică, însă unda părăseşte atât de puţin locul care e propriu Poemului, încât izvorârea ei face, dimpotrivă, ca orice mişcare însufleţitoare a rostirii să curgă înapoi, în originea din ce în ce mai învăluită. În calitatea lui de izvor al undei care însufleţeşte, locul Poemului adăposteşte esenţa învăluită a ceea ce, la prima vedere, poate să apară reprezentării metafizico-estetice drept ritm.

Deoarece Poemul unic rămâne în spaţiul neexprimatului, noi nu putem examina locul său decât încercând – şi anume pornind de la ceea ce exprimă prin limbă creaţiile poetice considerate separat – să trimitem în acel loc. Dar pentru aceasta, fiecare creaţie poetică în parte reclamă deja o lămurire (*Erläuterung*). Ea face ca lamura (*das Lautere*), care străluceşte străbătând tot ce e rostire poetică, să ajungă la o primă strălucire.

Se vede lesne că o bună lămurire presupune deja localizarea. Doar pornind din locul Poemului, străluceşte şi răsună fiecare creaţie poetică luată în parte. Localizarea Poemului necesită, la rândul ei, o trecere premergătoare printr-o primă lămurire a creaţiilor poetice luate în parte.

Orice dialog al gândirii cu Poemul unui poet rămâne ancorat în relaţia reciprocă dintre localizare şi lămurire.

Dialogul autentic cu Poemul unui poet nu este decât cel care se desfăşoară într-o manieră poetică: dialogul poetic dintre poeţi. Dar este de asemenea posibil şi uneori chiar necesar un dialog al *gândirii* cu creaţia poetică, şi aceasta deoarece amândurora le este proprie o relaţie privilegiată, chiar dacă diferită, cu limba.

Dialogul care se naşte între gândire şi creaţia poetică tinde să scoată la iveală *esenţa* limbii, pentru ca muritorii să înveţe din nou să locuiască în limbă.

Dialogul gândirii cu creaţia poetică are de străbătut [339]
o cale lungă. El abia a început. Faţă de Poemul lui Georg Trakl, el trebuie să manifeste o deosebită prudenţă. Dialogul gândirii cu creaţia poetică nu poate să slujească Poemul decât pe o cale mediată. Iată de ce acest dialog este păndit de primejdia de a perturba rostirea proprie Poemului, în loc de a-l lăsa să cânte în propria-i netulburare.

Localizarea Poemului este un dialog al gândirii cu creaţia poetică. Ea nu prezintă nici concepţia despre lume a unui poet, nici nu-i cercetează atelierul. O localizare a Poemului nu poate în nici un caz să înlocuiască ascultarea creaţiilor poetice şi nici măcar nu poate s-o îndrume. Localizarea întreprinsă de gândire nu poate decât să-i confere ascultării un caracter interogativ şi, în cel mai bun caz, să-i sporească forţa meditativă.

Ţinând seama de aceste îngrădiri, încercăm mai întâi să trimitem către locul Poemului neexprimat. Pentru aceasta trebuie să pornim de la creaţiile poetice exprimate în limbă. Rămâne totuşi să ne întrebăm: de la care anume? Faptul că fiecare dintre creaţiile poetice ale lui Trakl indică la fel de statornic, chiar dacă în modalităţi variate, către acel unic loc al Poemului, stă mărturie pentru consonanţa de excepţie a creaţiilor sale poetice, provenită din sunetul fundamental al Poemului său.

Însă încercarea pe care o facem acum de a trimite către acel loc trebuie să se bazeze doar pe alegerea unui număr restrâns de strofe, versuri şi excerpte. Se naşte astfel inevitabil impresia că procedăm arbitrar făcând această alegere. Dar alegerea vine în întâmpinarea gândului nostru de a ne purta atenţia, aproape executând un salt, către locul propriu Poemului.

I

Într-una dintre creaţiile poetice ale lui Trakl se spune:

Ceva străin e sufletul pe-acest pământ.

Pe nesimţite, ne găsim cu acest vers aşezaţi într-o reprezentare familiară. Ea ne prezintă pământul drept ceea ce este pământesc, în sensul de deşertăciune. Dimpotrivă, sufletul este socotit drept netrecător, ca ceva supra-pământesc. De la Platon încoace sufletul ţine de supra-sensibil. Când apare în sfera sensibilului, el nu este decât rătăcit aici. Aici, „pe acest pământ", el nu îşi află matricea potrivită.[3] Locul său nu este pe pământ. Aici, sufletul este „ceva

străin". Trupul este o temniță a sufletului, dacă nu chiar ceva mai rău. Astfel, după cât se pare, sufletului nu-i rămâne altceva de făcut decât să părăsească cât mai grabnic sfera sensibilului care, privită din punct de vedere platonician, este ceea-ce-nu-ființează-cu-adevărat, ființarea care nu trăiește decât propria ei descompunere. Dar ce straniu, totuși; versul

Ceva străin e sufletul pe-acest pământ

provine dintr-o creație poetică ce poartă titlul *Frühling der Seele / Primăvara sufletului* (p. 149 și urm.)*. În această poezie nu se spune nimic despre o patrie suprapământeană a sufletului nemuritor. Lucrul ne pune pe gânduri, și iată de ce se cuvine să luăm seama la limba poetului. Sufletul: „ceva străin". În alte creații poetice, Trakl spune adesea, și o face cu bună știință, atunci când se referă la unul și același cuvânt, la suflet: „ceva muritor" (p. 51), „ceva întunecat" (pp. 78, 170, 177 și 195), „ceva singuratic" (p. 78), „ceva vlăguit" (p. 101), „ceva bolnav" (pp. 113 și 171), „ceva omenesc" (p. 114), „ceva livid" (p. 138), „ceva mort" (p. 171), „ceva tăcut" (p. 196). Acest unic cuvânt, abstracție făcând de diversitatea conținutului său, nu are întotdeauna același sens. „Ceva singuratic", „ceva străin"

* Numerele paginilor se referă la vol. I al ediției Trakl, apărută la Editura Otto Müller din Salzburg, ediție care conține creațiile poetice. A fost folosită ediția a VI-a, din 1948. O primă ediție a operelor complete, cuprinzând creațiile poetice, a fost îngrijită de prietenul lui Trakl, Karl Röck, și a apărut în anul 1917 la Editura Karl Wolff din Leipzig. K. Horwitz a realizat în 1946 la Editura Arche din Zürich o reeditare care cuprinde și o anexă alcătuită din documente și amintiri.

ar putea desemna un lucru izolat, care este când şi când singuratic, care, într-o perspectivă particulară şi limitată,
[41] este întâmplător străin. Ceea ce este străin în acest sens poate fi rânduit în categoria de „străin" în genere şi, astfel, clasat. Dacă sufletul ar fi reprezentat în felul acesta, el nu ar mai fi decât un caz particular a ceea ce este străin.

Dar ce înseamnă „străin" (*fremd*)? De obicei, prin ceea ce este străin se înţelege ceva nefamiliar, deci un lucru care nu ne atrage, care mai degrabă ne apasă şi ne nelinişteşte. Dar *Fremd*, în germana veche *fram*, înseamnă de fapt „înainte spre un alt loc", „în drum spre...", în întâmpinarea a ceea ce îţi este dinainte rezervat. Ceea ce este străin[4] peregrinează luând-o înainte. Dar nu este vorba de o rătăcire lipsită de orice determinare. Ceea ce este străin se îndreaptă, căutând neîncetat spre locul unde, ca peregrin, poate rămâne. Acel „ceva străin" urmează chemarea, abia dezvăluită sieşi, care-l aşază pe calea ce conduce către ceea ce îi este propriu.

Poetul numeşte sufletul „ceva străin pe acest pământ". Locul în care peregrinarea lui nu a putut ajunge până acum este tocmai pământul. Sufletul este abia în *căutarea* pământului şi nu vrea nicidecum să fugă de el. A căuta pământul peregrinând, pentru a putea construi şi locui pe el, în chip poetic, şi pentru ca abia în felul acesta pământul să poată fi salvat *ca* pământ – iată ceea ce împlineşte esenţa sufletului. Aşadar, sufletul nu este nicidecum mai întâi suflet, pentru ca apoi să fie caracterizat, dintr-un motiv sau altul, prin neapartenenţa la pământ. Versul

Ceva străin este sufletul pe acest pământ

numeşte, dimpotrivă, esenţa a ceea ce se cheamă „suflet". Versul acesta nu conţine nici o afirmaţie privitoare la sufletul

presupus a fi cunoscut în esenţa lui, ca şi cum nu s-ar urmări decât să se stabilească, sub forma unei completări, că sufletul se vede confruntat cu ceea ce nu îi este pe potrivă şi, de aceea, nefamiliar: de a nu găsi pe pământ nici un loc de adăpost şi nici o consolare. Dimpotrivă, sufletul este, în trăsătura fundamentală a esenţei lui, „ceva străin pe acest pământ". El rămâne astfel cel care e mereu pe drum urmând, ca peregrin, calea esenţei sale. Dar nouă nu ne dă pace întrebarea: încotro este chemat pasul „celui care este străin", în sensul lămurit mai sus? O strofa din cea de a treia parte a operei poetice *Sebastian im Traum / Visul lui Sebastian* (p. 107) ne dă răspunsul:

O, cât de liniştită plimbarea de-a lungul albastrului râu [42]
Meditând la lucruri uitate demult, pe când în verdele ram
Sturzul chema spre
declin pe cel ce-i din fire străinul

Sufletul este chemat în declin (*Untergang*). Înseamnă atunci că sufletul trebuie să-şi sfârşească peregrinarea sa pământească şi să părăsească pământul? În versurile de mai sus nu e nicidecum vorba de aşa ceva. Şi totuşi, ele vorbesc despre un declin. Numai că declinul despre care e vorba aici nu este o catastrofă şi nici o simplă alunecare în decădere. Ceea ce intră în declin de-a lungul râului albastru

Se *scufundă în linişte şi tăcere.*
(*Verklärter Herbst / Toamnă transfigurată*, p. 34)

În care linişte? În liniştea celui mort. Însă a cărui mort? Şi în care tăcere?

Ceva străin e sufletul pe-acest pământ.

Strofa din care face parte versul acesta continuă astfel:

...Albastrul de duh
Își varsă lumina îndoielnică deasupra pădurii neumblate...

Mai înainte este pomenit soarele. Pasul străinului merge înainte în lumina îndoielnică[5]. Lumina îndoielnică se asociază mai întâi cu întunecarea. „Albastrul își varsă lumina îndoielnică." Se întunecă cumva albastrul zilei însorite? Dispare el pe măsură ce cade seara pentru a face loc nopții? Lumina îndoielnică nu este însă un simplu declin al zilei, o decădere a luminozității sale în beznă. Lumina îndoielnică nu trimite în chip necesar la declin. Dimineața cunoaște și ea lumina îndoielnică. Odată cu dimineața se înalță ziua. Lumina îndoielnică este în același timp înălțare. Albastrul își varsă lumina îndoielnică peste pădurea „neumblată", peste pădurea cu trunchiuri doborâte, cufundată în sine. Albastrul nopții se înalță seara.

Albastrul „de duh"[6] își varsă lumina îndoielnică. „De duh" caracterizează „lumina îndoielnică". Va trebui să medităm la ceea ce înseamnă acest „de duh" (*geistlich*), care apare în repetate rânduri. Lumina îndoielnică reprezintă ultima parte a drumului pe care-l parcurge soarele: ultima parte a zilei și, deopotrivă, ultima parte a anului. Ultima strofă a unei poezii intitulate *Sommersneige / Sfârșit de vară* (p. 169) cântă:

Cât de domoală a devenit vara
Cea verde și cum răsună pasul
Străinului prin noaptea de argint.

De şi-ar aminti vreo albastră sălbăticiune
de a ei cărare
De armonia anilor ei de duh!

Expresia „atât de domol" (*so leise*) revine mereu în creaţia poetică a lui Trakl. Ni se pare îndeobşte că *leise* nu înseamnă decât: abia perceptibil pentru ureche. Ceea ce e denumit astfel este raportat la capacitatea noastră de reprezentare. Dar „domol" (*leise*) înseamnă „încet"; *gelisian* înseamnă „a aluneca". „Domol" este ceva care scapă alunecând. Vara alunecă în toamnă, deci în seara anului.

...şi cum răsună pasul
Străinului prin noaptea de argint.

Cine este acest străin? Cui aparţin cărările de care trebuie să-şi amintească „albastra sălbăticiune"? A-şi aminti înseamnă „a medita la lucruri uitate de mult",

...pe când în verdele ram
Sturzul chema spre declin, pe cel
ce-i din fire străinul.

(V. pp. 34 şi 107)

În ce măsură trebuie ca „vreo albastră sălbăticiune" (v. pp. 99 şi 146) să mediteze asupra a ceea ce se află în declin? Oare sălbăticiuneа îşi primeşte albastrul ei din acel „albastru de duh care îşi varsă lumina îndoielnică" şi care se înalţă ca fiind noaptea? Desigur, noaptea este întunecată. Dar întunericul nu este în chip necesar beznă. Într-o

altă poezie (p. 139), noaptea este invocată cu următoarele cuvinte:

O, blândul buchet de albăstrele al nopții.

Un buchet de albăstrele este noaptea, un blând buchet. Drept care și albastra sălbăticiune se mai cheamă „sfioasa sălbăticiune" (p. 104), „blândul animal" (p. 97). Buchetul de albastru strânge laolaltă în străfundul legăturilor sale profunzimea sacrului. Din inima albastrului strălucește sacrul, învăluindu-se totodată în întunericul care emană din acest albastru. Sacrul rămâne neclintit în timp ce se sustrage. El își dăruiește sosirea păstrându-se în sustragerea care însoțește această neclintire. Luminozitatea adăpostită în întuneric este albastrul. Luminos, adică limpede, este, la origini, sunetul care cheamă provenind din spațiul adăpostitor al liniștii și care, deci, apare în luminozitatea sa. Albastrul se limpezește în luminozitatea sa, răsunând melodios. Albastrul întunericului strălucește în luminozitatea lui limpezitoare. Pașii străinului răsună melodios prin noaptea de argint, strălucitoare și sonoră. O altă poezie spune (p. 104):

Și în albastrul sfânt încă mai răsună pașii luminoși.

În altă parte (p. 110) se spune despre albastru:

Sfințenia florilor albastre... îl mișcă pe cel ce le privește.

O altă poezie spune (p. 85):

...Chipul unui animal
Încremenește de albastru, de sfințenia sa.

Albastrul nu este o imagine menită să exprime sensul sacrului. Datorită profunzimii lui care strânge laolaltă şi cate abia în învăluite îşi dobândeşte strălucirea, albastrul este el însuşi sacrul. Confruntat cu albastrul şi totodată determinat de atâta albastru să se reţină în sine însuşi, chipul animalului încremeneşte, devenind faţa sălbăticiunii.

Încremenirea chipului animal nu este încremenirea a [45]
ceva ce a murit. Încremenind astfel, chipul animalului capătă o concentrare. Expresia sa se adună pentru ca, reţinându-se în sine însăşi, să privească – aşteptând venirea sacrului – în „oglinda adevărului" (p. 85). A privi înseamnă: a pătrunde în sânul tăcerii pentru a găsi acolo adăpost.

Enormă este tăcerea în piatră

sună versul imediat următor. Piatra este masivul durerii. Roca strânge laolaltă – adăpostind în miezul ei de piatră – elementul care îmblânzeşte şi care, dutere fiind, poartă în ceea ce este esenţial, aducând cu sine liniştea. „De albastru", durerea se scufundă în tăcere. Confruntată cu albastrul, faţa sălbăticiunii se tetrage în sfera blândeţii. Căci sfera blândeţii este, urmând cuvântul îndeaproape, ceea ce strânge în chip paşnic. Blândeţea transformă învrăjbirea, preschimbând ceea ce este vătămător şi pustiitor în starea de sălbăticie, în durere domolită.

Cine este albastra sălbăticiune căreia poetul i se adresează, cerându-i să-şi amintească de străin? Un animal? Desigur. Un animal şi doar atât? Nicidecum, de vreme ce acesta este chemat să-şi amintească. Chipul său este chemat să privească plin de speranţă către sttăin şi să-şi aţintească privirea asupra lui. Albastra sălbăticiune este un animal al cărui caracter de animal nu rezidă pesemne

în animalitate, ci în acea amintire care păstrează în câmpul privirii, amintire pe care o reclamă poetul. Acest caracter de animal se află încă departe şi abia dacă poate fi întrevăzut. Astfel, caracterul de animal al animalului pe care îl avem aici în vedere pluteşte în indeterminat. Acest caracter nu este încă adus în esenţa lui. Un atare animal, şi anume animalul care gândeşte, acel *animal rationale*, omul, nu este încă, potrivit unei vorbe a lui Nietzsche, surprins şi fixat.

Această aserţiune nu vrea să spună însă defel că omul nu este încă „constant" ca realitate. El este chiar prea determinat ca atare. Vorba lui Nietzsche vrea să spună: caracterul de animal al acestui animal nu este încă adus într-un spaţiu stabil, cu alte cuvinre, „acasă", în patria esenţei sale învăluite. De la Platon încoace, metafizica europeană occidentală se străduieşte să obţină această surprindere şi fixare. Poate că ea se străduieşte în van. Poate că drumul care duce către permanenta-aflare-pe-drum (*das Unterwegs*)
[46] îi este încă închis. Omul de astăzi este tocmai animalul care nu a fost încă surprins şi fixat în esenţa sa.

Prin numele poetic de „albastră sălbăticiune", Trakl invocă acea fiinţă umană al cărei chip, aşadar a cărei privire ce iese în întâmpinare, este – pe când gândeşte la paşii străinului – la rândul ei privită de către albastrul nopţii, fiind astfel luminată de sacru. Expresia „albastră sălbăticiune" denumeşte pe acei muritori care îşi amintesc de străin şi care, laolaltă cu el, vor să obţină, prin peregrinare, patria fiinţei umane.

Cine sunt cei care încep un asemenea peregrinaj? Pesemne că sunt puţini şi necunoscuţi, dacă ceea ce ţine de esenţă survine în linişte, pe neaşteptate şi doar arareori. Poetul îi numeşte pe aceşti peregrini în poezia *Ein*

Winterabend / O seară de iarnă (p. 126), în care cea de-a doua strofă începe astfel:

Doar câte unii dintre cei peregrinând astfel
Ajung în faţa porţii pe căi întunecate.

Oriunde şi oricând fiinţează, albastra sălbăticiune a părăsit configuraţia de până acum a esenţei omului. Omul de până acum decade (*verfallen*) în măsura în care îşi pierde esenţa, adică în măsura în care esenţa sa se deteriorează (*verwesen*).

Siebengesang des Todes / Cântecul morţii pe şapte voci este titlul uneia dintre creaţiile poetice ale lui Trakl. Şapte este număr sacru. Cântul cântă caracterul sacru al morţii. Aici moartea nu este reprezentată vag şi în general, ca sfârşit al vieţii pe pământ. „Moartea" înseamnă, poetic vorbind, acel „declin" în care este chemat „ceva străin". Acesta este şi motivul pentru care străinul chemat astfel (p. 146) este numit de asemenea şi „ceva mort". Moartea sa nu înseamnă descompunere, ci abandonarea acelei întruchipări a omului a cărei esenţă este deteriorată. Astfel, penultima strofă a poeziei *Siebengesang des Todes* spune (p. 142):

O, întruchipare a omului, alcătuită din reci metale,
Noaptea şi spaima scufundatelor păduri
şi a sălbăticiei pustiitoare a animalului;
Vântul încremenit al sufletului.

Întruchiparea omului a cărei esenţă e deteriorată se află expusă torturii a ceea ce este pustiitor şi împunsăturii spinului. Sălbăticia torturii nu este străbătută de strălucirea albastrului. Sufletul acestei configuraţii umane nu este bătut

de vântul sacrului. De aceea, el nu poate să pornească la drum. Vântul însuşi, suflarea zeului, rămâne de aceea însingurat. O poezie în care este numită „albastra sălbăticiune", dar fără ca ea să se poată desprinde îndeajuns din „desişul de spini", se încheie cu versurile (p. 99):

Mereu răsună
Lovindu-se de negre ziduri, suflarea însingurată a
zeului.

„Mereu" înseamnă: câtă vreme anul şi mersul soarelui rămân încă prinse în posomoreala iernii şi nimeni nu mai are în minte calea pe care, „cu pas răsunător", străinul străbate noaptea. Această noapte nu este ea însăşi decât învăluirea adăpostitoare a mersului soarelui. „A merge", ἰέναι, înseamnă în indo-europeană *ier-*, „anul" (*das Jahr*).

De şi-ar aminti vreo albastră sălbăticiune de a ei cărare,
De armonia anilor ei de duh!

Ceea ce, înăuntrul anilor, ţine de duh este determinat pornind de la albastrul nopţii care asfinţeşte asemeni unui duh.

O, cât de grav este chipul de hiacint al asfinţitului.
(*Unterwegs / Pe drum*, p. 102)

Asfinţitul de duh posedă o esenţă atât de esenţială, încât poetul îşi intitulează anume una dintre creaţiile sale *Geistliche Dämmerung / Asfinţit de duh* (p. 137). În această poezie apare de asemenea sălbăticiunea, dar o sălbăticiune întunecată. Sălbăticia sa are mai ales o tendinţă spre beznă şi

o înclinaţie spre albastrul liniştit. În schimb, poetul călătoreşte el însuşi, legănat „de norul cel negru", „pe-al nopţii heleşteu, pe cerul de stele".

Iată cum sună poezia:

Asfinţit de duh

Tăcută se iveşte la marginea pădurii
Sălbăticiune întunecată;
Domol pe colină se stinge vântul de seară,
Plânsul de mierlă amuţeşte,
Iar flautele blânde ale toamnei
Se pierd în pădurea de trestii.
Legănat de norul cel negru
Pluteşti, îmbătat de seve de maci,
pe-al nopţii heleşteu,
Pe cerul de stele.
Şi glasul lunar al surorii răsună mereu
Prin noaptea de duh.

Cerul de stele este figurat în imaginea poetică a heleşteului nopţii. Cel puţin aşa se petrec lucrurile în reprezentarea noastră obişnuită. Dar, în adevărul esenţei sale, cerul nopţii este chiar acest heleşteu. În schimb, ceea ce numim de obicei noapte rămâne mai degrabă o simplă imagine, şi anume copia palidă şi vidată a esenţei ei. Heleşteul şi oglinda lui revin adesea în Poemul lui Trakl. Apele, când negre, când albastre, îi arată omului propriul său chip, privirea sa care iese în întâmpinare. Însă în heleşteul nocturn al cerului de stele apare albastrul asfinţitului care însoţeşte noaprea de duh. Strălucirea ei degajă răcoare.

Această lumină plină de răcoare provine din strălucirea Lunii (σελάννα). Jur-împrejurul strălucirii ei pălesc şi se

răcesc chiar şi stelele, după cum spun vechile versuri gre-
[49] ceşti. Totul devine „lunar". Străinul ai cărui paşi străbat noaptea se cheamă „Selenarul" (p. 134). Fratele aude „vocea lunară" a surorii, care răsună mereu prin noaptea de duh. El o aude atunci când, în luntrea lui, care mai este încă o luntre „neagră" şi care abia de este luminată de apariţia aurie a străinului, încearcă să-l urmeze pe acesta în călătoria sa nocturnă pe heleşteu.

Când se întâmplă ca muritori să peregrineze pe urmele acelui „ceva străin" chemat în declin, adică pe urmele străinului, ajung ei înşişi în ceea ce este străin, devin ei înşişi străini şi însinguraţi (pp. 64, 87 etc).

Călătorind pe heleşteul de stele nocturn – adică pe cerul care stă deasupra pământului – sufletul dobândeşte astfel pământul devenit abia acum pământ „în răcoarea sevei sale" (p. 126). Sufletul alunecă dispărând în albastrul care asfinţeşte vesperal, albastrul anului de duh. El devine „suflet al toamnei" şi, astfel, „suflet albăstrui".

Puţinele strofe şi versuri pe care le-am citat indică drumul ce duce în asfinţitul de duh, ne aşază pe calea străinului, arată felul de a fi şi călătoria celor care, cu gândul la el, îl urmează în declin. Când se apropie „sfârşitul verii", ceea ce este străin devine, în peregrinajul său, tomnatec şi întunecat.

Trakl intitulează *Herbstseele / Suflet de toamnă* o creaţie poetică a cărei penultimă strofă sună astfel (p. 124):

Curând dispar fără de urmă peşti şi fiare.
Suflet albastru, peregrinaj întunecat
De ce ni-e drag, de ceilalţi, curând ne-a separat.
Seara, cuprinse sunt, imagine şi sens, de preschimbare.

Peregrinii care-l urmează pe străin se văd curând despărţiţi de „cei ce le sunt dragi", şi care pentru ei sunt „ceilalţi". „Ceilalţi" – înseamnă soiul acela de configuraţie umană a cărei esenţă este deteriorată.

Limba noastră denumeşte acea fiinţă umană modelată de o matrice (*Schlag*) şi închisă (*verschlagen*) în această matrice: *das Geschlecht*[7]. Cuvântul înseamnă atât specia [50] umană în sensul de umanitate, cât şi generaţiile în sensul de seminţii, triburi şi familii, toate acestea la tândul lor modelate în dualitatea sexelor. Poetul numeşte specia acelui om a cărui „configuraţie poartă o esenţă deteriorată", specia „care este pe cale să-şi deterioreze esenţa" (p. 186). Această specie este scoasă în afara esenţei sale (*herausgesetzt*) şi este astfel o specie „clintită din aşezarea ei şi cuprinsă de spaimă" (*entsetzt*) (p. 162).

Care anume este blestemul care a lovit această specie? „Blestem" se spune în greacă πληγή – cuvântul nostru *Schlag*. Blestemul speciei a cărei esenţă se deteriorează constă în faptul că această veche specie este separată în învrăjbirea sexelor. Pentru a evada din această învrăjbire, fiecare din sexe caută să ajungă în agitaţia dezlănţuită a propriei sălbăticii însingurate şi goale, sălbăticie a sălbăticiunii. Nu dubla natură ca atare e blestemul, ci învrăjbirea. Această învrăjbire poartă specia, din agitaţia oarbei sălbăticii, în dezbinare şi o închide astfel în însingurarea dezlănţuită. Astfel dezbinată şi spulberată, „specia decăzută" nu mai reuşeşte să-şi găsească drumul, prin propriile-i forţe, spre matricea bună. Matricea bună, ea nu o poate însă realiza decât laolaltă cu acea specie a cărei dublă natură peregrinează luând-o înainte – pentru a ajunge din învrăjbire în blândeţea unei dualităţi unitare –, adică laolaltă cu acea specie care e „ceva străin" şi care, ca atare, îl urmează pe străin.

În raport cu acel străin, toţi urmaşii speciei a cărei esenţă se deteriorează rămân – ceilalţi. Cu toate acestea, dragostea şi veneraţia celor care îl urmează pe străin le rămân dedicate. Peregrinarea întunecată pe urmele străinului conduce însă în albastrul nopţii acestuia. Sufletul peregrin devine „suflet albastru".

Însă în acelaşi timp, el urmează să se separe. Dar încotro? Acolo unde merge acel străin care, în limbaj poetic, este uneori numit doar cu ajutorul demonstrativului „acela" (*Jener*). *Jener*, în limba veche *ener*, înseamnă „celălalt". *Enert dem Bach* înseamnă „cealaltă parte a pârâului". „Acela" (*Jener*), străinul, este Celălalt faţă de ceilalţi, şi anume faţă de specia a cărei esenţă este pe cale să se deterioreze. Acela este cel chemat să se îndepărteze de ceilalţi. Străinul este cel separat (*der Ab-geschiedene*).

Încotro este trimis acela care preia în sine esenţa a ceea ce este străin, adică înainte-peregrinarea? Încotro este chemat ceea ce este străin? În declin. Declinul este pierderea în asfinţitul de duh al albastrului. El survine din coborârea către anul de duh. Dacă o asemenea coborâre trebuie să străbată caracterul distrugător al iernii care se apropie, adică al lunii noiembrie, atunci acea pierdere nu înseamnă totuşi căderea în fără-de-sprijin şi nimicire. „A se pierde" înseamnă mai curând a se desprinde şi a aluneca dispărând lent. E drept că cel care se pierde dispare în sfera distrugerii provocate de noiembrie, dar nu devine defel o victimă a acestei distrugeri. El alunecă traversând-o în asfinţitul de duh al albastrului, „către vesperal", către seară.

În ceasul înserării străinul se pierde în pustiirea de noiembrie,
Sub ramurile putrezite, de-a lungul unor ziduri mâncate de vreme

Pe unde a umblat cândva sfântul frate
Cufundat în blândul cânt de liră al nebuniei sale.

(Helian, p. 87)

Seara reprezintă sfârşitul zilelor anului de duh. Seara împlineşte o preschimbare. Seara care coboară în regiunea duhului oferă altceva vederii, oferă un alt obiect meditaţiei.

Seara, cuprinse sunt, imagine şi sens, de preschimbare.

Datorită acestei seri, ceea ce apare, şi căruia poeţii îi rostesc chipurile (imaginile), apare altfel. Datorită acestei seri, ceea ce este esenţial şi la al cărui invizibil meditează gânditorii ajunge la un alt cuvânt. Seara transformă, pornind de la o altă imagine şi de la un alt sens, rostirea provenită din activitatea poetică şi din cea a gândirii, precum şi dialogul dintre ele. Însă seara are această putinţă numai întrucât ea însăşi se schimbă. Datorită ei, ziua ajunge pe [52]
o pantă care nu este un sfârşit, ci doar pregătirea acelui declin prin intermediul căruia străinul ajunge să se situeze în *începutul* peregrinării sale. Seara schimbă propria sa imagine şi propriul său sens. În această schimbare se ascunde o despărţire de domnia de până acum a perioadelor zilei şi a perioadelor anului.

Dar încotro îndrumă seara întunecata peregrinare a sufletului albastru? În acel loc unde totul s-a adunat şi este adăpostit şi păstrat în alt chip, pentru o altă înălţare. Strofele şi versurile menţionate aici ne trimit într-o strângere-laolaltă, cu alte cuvinte către un loc. Care este natura acestui loc? Cum să facem să îi găsim un nume? Desigur, ghidându-ne după limba poetului, întreaga rostire pe care o pun în joc creaţiile poetice ale lui Georg Trakl rămâne

strânsă laolaltă în jurul străinului care peregrinează. El este şi se cheamă „cel-care-este-separat" (p. 177). Trecând prin el şi adunându-se în jurul lui, rostirea poetică este armonizată într-un singur cânt. Deoarece creaţiile poetice ale acestui poet sunt strânse laolaltă în cântecul celui-care-este-separat, vom numi locul Poemului său *spaţiul-separat* (*die Abgeschiedenheit*).

Localizarea trebuie acum să încerce, printr-un al doilea pas, să ia mai bine seama la locul care până acum nu a fost decât semnalat.

II

Oare spaţiul-separat mai poate fi adus, ca loc al Poemului, în faţa privirii meditative? Dacă acest lucru este cu putinţă, atunci el nu poate fi împlinit decât urmărind cu un ochi mai treaz calea pe care merge străinul şi întrebându-ne: Cine este cel separat? Cum arată lumea prin care trec căile sale?

Ele trec prin albastrul nopţii. Lumina din care se desprind paşii săi este plină de răcoare. O poezie dedicată anume „celui separat" se încheie prin cuvintele: „căile lunate ale celor separaţi" (p. 178). Pentru noi, cei separaţi mai poartă şi numele de „morţi". Dar în ce fel de moarte a intrat străinul? În poezia *Psalm* (p. 62), Trakl spune:

Nebunul a murit.

Următoarea strofă spune:

Străinului i se face îngropăciune.

În *Siebengesang des Todes*, el se cheamă „străinul alb". Ultima strofă a poeziei *Psalm* spune:

În mormântul său albul mag se joacă cu ai săi şerpi.
(p. 64)

Cel ce a murit *trăieşte* în mormântul său. Atât de liniştit şi atât de visător trăieşte el în cavoul lui, încât se joacă cu ai săi şerpi. Ei nu-l pot vătăma nicicum. Ei trăiesc, dar răul din ei e transformat. În schimb, în poezia *Die Verfluchten / Blestemaţii* (p. 120) se spune:

Lenevos se zvârcoleşte cuibul de şerpi purpurii
În pântecul ei răscolit. (V. pp. 161 şi 164)

Cel care a murit este nebunul (*der Wahnsinnige*). Este vorba aici despre un bolnav mintal? Nu. Nebunia nu înseamnă o gândire care gândeşte ceva lipsit de sens. *Wahn* face parte din *wana*, care în vechea germană însemna „fără". Nebunul gândeşte, şi gândeşte chiar ca nimeni altul, dar făcând aceasta el rămâne „fără" sensul din care se împărtăşesc ceilalţi. Sensul lui (*Sinn*) este altul. *Sinnan*, la origine, înseamnă „a călători", „a tinde spre", „a porni într-o direcţie"; rădăcina indo-europeană *sent* şi *set* înseamnă „drum". Cel-care-este-separat este nebunul (*der Wahnsinnige*), deoarece se află pe drumul spre un alt loc. Privit din acel loc, nebunia sa poate fi numită o nebunie „blândă"; căci el gândeşte pe urmele a ceva mai liniştit. O poezie care vorbeşte simplu despre străin, numindu-l „Acela", „Celălalt", spune:

Însă acela coborî treptele de pietre ale Mönchsbergului,
Pe chip îi stăruia un albastru surâs, şi straniu învăluit
În propria-i copilărie, în mai sporita linişte – muri;

Poezia poartă titlul *An einem Frühverstorbenen / Celui mort de timpuriu* (p. 135). Cel separat a murit plecând în timpuriu. De aceea el este „gingaşul cadavru" (pp. 104, 146 etc), învăluit în acea copilărie care păstrează într-o sporită linişte tot ceea ce, în sălbăticie, nu e decât arzător şi pustiitor. Astfel, cel care a murit plecând în timpuriu apare ca „figură întunecată a răcorii". Despre această figură vorbeşte poezia cu titlul *Am Mönchsberg / Pe Mönchsberg* (p. 113):

Peregrinul trecând puntea de os, neîncetat îl urmează
Făptura întunecată a răcorii; vocea de hiacint a feciorului,
Rostind încet legenda uitată a pădurii...

„Figura întunecată a răcorii" nu îl urmează pe peregrin. Ea merge înaintea lui, în măsura în care vocea albastră a feciorului recuperează ceea ce a căzut în uitare, *rostindu-l spre a fi preluat.*

Cine este acest fecior care a murit plecând în timpuriu? Cine este acest fecior a cărui

...frunte sângerează încet străvechi legende şi
Misterioasa tâlcuire a zborului de păsări?
(p. 97)

Cine este cel care a traversat puntea de os? Poetul îl invocă prin cuvintele:

O, cât de lung e timpul Elis, de când te afli printre morţi

Elis este străinul chemat în declin. Elis nu este nicidecum un personaj în spatele căruia se ascunde Trakl însuşi. Prin esenţa sa, Elis este tot atât de diferit de poet pe cât este Zarathustra de gânditorul Nietzsche. Însă ambele personaje se aseamănă prin faptul că esenţa lor şi peregrinarea lor încep cu declinul. Declinul lui Elis merge către [55]
timpuriul străvechi, mai vechi decât specia îmbătrânită a cărei esenţă se degradează, mai vechi, deoarece este mai meditativ, mai meditativ deoarece este mai liniştit, mai liniştit deoarece este el însuşi mai liniştitor.

În figura feciorului Elis, natura de fecior nu rezidă într-o opoziţie faţă de natura de fată. Natura de fecior este aparţia copilăriei în care domneşte o sporită linişte. Această copilărie adăposteşte şi păstrează în sine gingaşa dualitate a sexelor, atât a tânărului, cât şi a „tinerei cu figură de aur" (p. 179).

Elis nu este un mort a cărui esenţă se deteriorează în târziul a ceea ce a fost uzat de viaţă. Elis este mortul care fiinţează plecând în timpuriu. Acest străin dezvoltă fiinţa umană purtând-o înainte către începutul a ceea ce nu a apucat încă să se nască (în vechea germană *giberan*). Acea latură din esenţa muritorilor care nu a apucat încă să se nască, şi care este mai stabilă şi de aceea mai liniştitoare, este numită de poet *das Ungeborene* („nenăscutul").

Străinul care a murit plecând în timpuriu este nenăscutul. Cuvintele „nenăscutul" şi „străinul" spun acelaşi lucru. În poezia *Heiterer Frühling / Primăvara senină* (p. 26) se găseşte versul:

Şi nenăscutul îşi vede de propria-i linişte.

El ocroteşte şi păstrează copilăria de o sporită linişte în vederea trezirii viitoare a speciei umane. Aşezat astfel

în propria-i liniște, cel mort de timpuriu *trăiește*. Cel separat nu este cel care a murit uzat de viață. Dimpotrivă. Cel separat privește înainte în albastrul nopții de duh. Pleoapele albe ce-i ocrotesc privirea strălucesc în podoaba nupțială (p. 150) care făgăduiește mai blânda dualitate a sexelor.

Liniștit înflorește mirtul pe ambele pleoape ale mortului.

Acest vers face parte din aceeași poezie care spune:

Ceva străin este sufletul pe acest pământ.

Ambele versuri se află în nemijlocită vecinătate. „Mor-
[56] tul" este cel separat, străinul, nenăscutul. Dar încă mai trece

...a nenăscutului
Cărare, pe lângă întunecate cătune, pe lângă veri însingurate.
(*Stundenlied / Cântecul orelor*, p. 101)

Drumul celui nenăscut mai trece încă pe lângă locurile care nu-l primesc drept oaspete, fără a mai fi nevoit să le străbată. E drept că și călătoria celui separat este însingurată, dar acest fapt provine din singurătatea „helești eului nopții, a cerului de stele". Nebunul nu călătorește pe acest helești eu „legănat de norul cel negru", ci în barca de aur. Dar care este semnificația acestui auriu? Poezia *Winkel im Wald / Ascunziș de pădure* (p. 33) oferă răspunsul în versul acesta:

Iar blândei nebunii i se înfățișează adesea ceea ce e din aur, adevăratul.

Cărarea străinului trece prin „anii de duh" ai căror zile, pretutindeni îndrumate în adevăratul început, sunt guver-

nate dinspre acest început, adică sunt pline de cuviinţă (*recht*). Anul sufletului său este strâns laolaltă în ceea ce este plin de cuviinţă.

O, cât de cuviincioase, Elis, sunt toate zilele tale, spune poezia *Elis* (p. 98). Această invocaţie nu este decât ecoul celeilalte pe care am întâlnit-o deja:

O, cât de lung e timpul, Elis, de când te afli printre morţi.

Timpuriul către care moartea l-a purtat pe străin adăposteşte ceea ce este pe potriva esenţei nenăscutului. Acest timpuriu este o epocă de un tip aparte, este epoca „anilor de duh". Trakl a dat uneia dintre creaţiile sale poetice acest titlu simplu: *Jahr / An* (p. 170). Ea se deschide cu versul: „întunecată linişte a copilăriei". Faţă în faţă cu ea se află copilăria mai luminoasă, tocmai pentru că este mai liniştită – şi de aceea cealaltă copilărie –, adică timpuriul în care cel separat a ajuns pe calea declinului. Această copilărie mai liniştită este desemnată de versul final al aceleiaşi creaţii poetice drept început:

Ochi de aur al începutului, răbdare întunecată a sfârşitului.

Aici sfârşitul nu este urmarea şi apoi dispariţia începutului. Sfârşitul precede, ca sfârşit al speciei care îşi deteriorează esenţa, începutul speciei nenăscute. Totuşi, în calitate de timpuriu mai timpuriu, începutul a şi depăşit sfârşitul.

Acest timpuriu păstrează esenţa originară a timpului care mai este încă învăluită. Atâta vreme cât reprezentarea timpului – aşa cum ne-a parvenit de la Aristotel, hotărând şi astăzi în toate – continuă să rămână în vigoare, esenţa originară a timpului rămâne pe mai departe inaccesibilă

gândirii care se află în uz. Potrivit acestei reprezentări, timpul, fie că e gândit mecanic sau dinamic sau pornind de la dezintegrarea atomului, reprezintă dimensiunea calculării cantitative sau calitative a duratei care se desfăşoară în succesivitate.

Dar timpul adevărat este sosirea lui *das Gewesene*. *Das Gewesene* nu este ceea ce a trecut, ci strângerea laolaltă a ceea ce este de ordinul esenţei şi care precede orice sosire, readăpostindu-se, ca o atare strângere laolaltă, în ceea ce este de fiecare dată mai-timpuriul ei. Sfârşitului şi desăvârşirii sfârşitului le corespunde „întunecata răbdare". Aceasta poartă ceea ce este ascuns către propriul său adevăr. Capacitatea de îndurare (*Ertragen*) care este proprie acestei răbdări poartă totul către declinul ce duce în albastrul nopţii de duh. Începutului îi corespunde însă o privire şi o meditaţie care strălucesc asemeni aurului, deoarece sunt luminate de „ceea ce e din aur, adevăratul". Acesta se oglindeşte în heleşteul de stele al nopţii atunci când Elis, în călătoria lui, se mărturiseşte deschizându-şi inima în faţa nopţii (p. 98):

O luntre de aur, Elis,
Inima ta se leagănă pe cerul însingurat.

Luntrea străinului se leagănă, dar jucăuş, nu „temătoare" (p. 200), aşa cum se întâmplă cu luntrea acelor urmaşi ai timpuriului, care nu fac decât să-l urmeze pe străin. Luntrea lor nu ajunge până la înălţimea oglinzii heleşteului de stele. Ea se scufundă. Dar cum? Decăzând? Nu. Şi apucând încotro? În neantul vid? Nicidecum. Una

dintre ultimele creaţii poetice, *Klage / Tânguire* (p. 200) se încheie cu versurile:

Sorã a unei furtunoase melancolii.
Iatã, o luntre temãtoare se scufundã
Sub stele,
Sub chipul tãcut al nopţii.

Ce ascunde această tăcere a nopţii, tăcere care priveşte din strălucirea stelelor? Unde este de fapt locul acestei nopţi? Ea face parte din spaţiul separat. Această separare nu se epuizează într-o simplă stare, şi anume aceea de a fi mort, starea în care trăieşte Elis.

Din spaţiul-separat face parte timpuriul copilăriei mai liniştite, noaptea albastră, fac parte căile nocturne ale străinului, nocturna bătaie de aripi a sufletului, din ea face parte chiar asfinţitul, ca poartă spre declin.

Spaţiul-separat strânge laolaltă aceste elemente care îşi aparţin unele altora, dar nu o face ulterior, ci în aşa fel încât el să se desfăşoare în strângerea lor laolaltă care deja există şi predomină.

Asfinţitul, noaptea, anii străinului, cărările sale sunt numite de poet „de duh" (*geistlich*).[8] Spaţiul-separat este la rândul său un spaţiu „de duh". Ce vrea să spună acest cuvânt? Semnificaţia lui şi felul în care este folosit sunt vechi. *Geistlich* se cheamă un lucru care este în sensul spiritului, al duhului, care provine din spirit şi este pe potriva esenţei spiritului. În folosinţa lui curentă de astăzi, cuvântul *das Geistliche* este restrâns la relaţia sa cu clerul (*der geistliche Stand*) şi cu instituţia ecleziastică. Trakl, de asemenea, pare să aibă în vedere, cel puţin pentru o ureche

neatentă, acest raport, atunci când, în poezia *In Hellbrunn / La Hellbrunn*, spune (p. 191):

...So geistlich ergrünen
*Die Eichen uber den vergessenen Pfaden der Toten.**

Mai înainte au fost numite „umbrele capetelor bisericești, ale nobilelor doamne", „umbrele celor morți de demult", care par să plutească deasupra „helești[59]ului de primăvară". Dar poetul care cântă aici „din nou tânguirea albastră a serii" nu se gândește la preoțime (*an die Geistlichkeit*) atunci când stejarii „îi înverzesc atât de *geistlich*". El se gândește la timpuriul celui mort de demult, acel timpuriu care făgăduiește „primăvara sufletului". Despre același lucru vorbește și poezia concepută mai devreme, *Geistliches Lied / Cântec de duh* (p. 20), chiar dacă o face într-un chip mai învăluit și șovăitor. Duhul acestui *Geistliches Lied*, care se menține într-o stranie ambiguitate, iese cu sporită claritate la iveală în ultima strofă:

Cerșetor rezemat de piatra înnegrită
Pare în ruga sa c-a murit.
Un păstor coboară domol dinspre schit
Înger cântă-n dumbrava umbrită,
În dumbrava umbrită,
Legănând copii în somnul tihnit.

Însă poetul ar putea, dacă tot nu are în vedere acel *geistlich* care trimite la „clerical", să numească acel ceva

* „...Cât de *geistlich* înverzesc / Stejarii, străjuind cărările uitate ale morților."

care se află în relaţie cu spiritul (*Geist*) pur şi simplu „spiritualul" (*das Geistige*) şi ar putea vorbi de asfinţitul spiritual, de noaptea spirituală. De ce evită el cuvântul „spiritual" (*geistig*)? Datorită faptului că spiritual denumeşte opoziţia faţă de material. Această opoziţie reprezintă diferenţa existentă între două domenii şi indică, vorbind în termenii platonicieni ai spiritualităţii occidentale, prăpastia dintre suprasensibil (νοητόν) şi sensibil (αἰσθητόν).

Spiritualul înţeles astfel, care între timp a devenit raţionalul, intelectualul şi ideologicul, face parte, laolaltă cu termenii săi opuşi, din viziunea despre lume proprie speciei a cărei esenţă se deteriorează. De această specie se *separă* însă „întunecata peregrinare" a „sufletului albastru". Asfinţitul ce conduce spre noaptea în care ceea ce este străin alunecă pe panta declinului poate fi numit „spiritual" tot atât de puţin pe cât poate fi numită cărarea străinului. Spaţiul separat este un spaţiu de duh, deci determinat de spirit, dar totuşi nu spiritual în sensul metafizic. Dar ce este spiritul? În *Grodek*, ultima sa creaţie poetică, Trakl vorbeşte de „flacăra fierbinte a spiritului" (p. 201). Spiritul este înflăcăratul, şi abia în calitate de „înflăcărat" este el, poate, elementul care agită. Trakl nu înţelege spiritul (*Geist*) în [60]
primul rând ca *pneuma*, deci ca ceva de ordin spiritual, ci ca flacără care înflăcărează, stârneşte, dislocă, descumpăneşte. Arderea flăcării este strălucirea incandescentă. Ceea ce poartă în sine flacăra este extazul care luminează şi face să strălucească, dar care în acelaşi timp poate să şi mistuie, anihilând totul în albul cenuşii.

Flacăra este fratele a tot ce e mai pal, se spune în poezia *Verwandlung des Bösen / Metamorfoza răului* (p. 129). Trakl consideră spiritul pornind de la acea esenţă care este numită

în semnificaţia originară a cuvântului *Geist*: căci *gheis* înseamnă: a fi neliniştit, dislocat, descumpănit.

Spiritul astfel înţeles fiinţează în posibilitatea a ceea ce e blând (*das Sanfte*) *şi totodată* a ceea ce e distrugător. Ceea ce e blând nu suprimă nicidecum acea extază a elementului care înflăcărează, ci o menţine strânsă laolaltă, în liniştea prietenosului. Ceea ce este distrugător provine din desfrâul care se consumă în propria sa agitaţie, promovând astfel malignitatea. Răul este întotdeauna răul unui spirit. Răul şi esenţa sa malignă nu reprezintă ceva de ordinul sensibilului ori materialului. De asemenea, el nu este doar de natură spirituală (*geistig*). Răul este de ordinul duhului (*geistlich*) în calitatea sa de agitaţie a ceea ce dislocă, agitaţie care arde azvârlind în orbire şi care mută în ne-adunatul vătămatului (*das Ungesammelte des Unheilen*), ameninţând să pustiască rodirea blândeţii care adună laolaltă.

Dar unde rezidă elementul ce adună laolaltă propriu blândeţii? Care sunt frâiele blândeţii? Care este spiritul ce le struneşte? În ce fel este şi în ce fel devine fiinţa umană „de duh" (*geistlich*)?

În măsura în care esenţa spiritului rezidă în faptul de a înflăcăra, spiritul croieşte un drum, îl luminează şi îl aşază pe acest drum. În calitate de flacără, spiritul este acea furtună care „ia cerul cu asalt" şi care „îl cucereşte pe zeu" (p. 187). Spiritul hăituieşte sufletul şi îl mână în permanenta-aflare-pe-drum, drum pe care are loc peregrinarea înainte-mergătoare. Spiritul strămută în sfera a ceea ce este străin. „Ceva străin este sufletul pe acest pământ." Spiritul este cel care dăruieşte un suflet. El este însufleţitorul. Însă sufletul la rândul lui ocroteşte spiritul şi o face într-un chip arât de esenţial, încât spiritul fără suflet nu poate fi
[61] pesemne niciodată spirit. Sufletul „hrăneşte" spiritul. În

ce fel? Cum altfel dacă nu împrumutând spiritului flacăra care este proprie tocmai esenţei sufletului? Această flacără este dogoarea melancoliei, „blândeţea sufletului însingurat" (p. 55).

Ceea ce este însingurat nu izolează în risipirea care însoţeşte orice simplă părăsire. Ceea ce este însingurat poartă sufletul către Unic, îl strânge laolaltă în Unu şi astfel aduce esenţa sufletului pe calea peregrinării. În calitatea lui de suflet însingurat, el este sufletul care peregrinează. Ardoarea simţirii lui este chemată să poarte toată greutatea destinului în starea de peregrinare şi astfel să poarte sufletul către spirit.

Dogorâtoare melancolie, împrumută spiritului flacăra ta;

Aşa începe poezia *An Luzifer / Către Lucifer*, adresată, cu alte cuvinte, purtătorului de lumină care aruncă umbra răului (volumul de posturne din ediţia de la Salzburg, p. 14).

Melancolia sufletului ajunge să dogorească numai acolo unde sufletul intră, în cursul peregrinării sale, în vastitatea cea mai vastă a propriei sale esenţe, în speţă în esenţa care are o natură de peregrin. Un asemenea lucru survine atunci când sufletul îşi poartă privirea către chipul albastrului şi contemplă ceea ce străluceşte provenind din albastru. Contemplând astfel, sufletul este „sufletul cel mare".

O, durere, tu contemplare înflăcărată
A marelui suflet!

(*Das Gewitter / Furtuna*, p. 183)

Sufletul este mare în măsura în care îi izbuteşte contemplarea înflăcărată, prin intermediul căreia învaţă să se

simtă în largul lui în durere. Duretea posedă o esenţă care în sine este opozitivă.

Duretea exaltă „înflăcărând". Această exaltare (*Fortriß*) înscrie sufletul peregrin în rostul luării cu asalt şi al hăituirii care, asediind cerul, vrea să-l cucerească pe zeu. În felul acesta, exaltarea pare să fie menită să înfrângă locul către care ea poartă, în loc să-l lase să domine în luminarea sa învăluitoare.

[62] A accepta însă o asemenea dominare stă în putinţa „contemplării". Aceasta nu stinge exaltarea înflăcărată, ci o rostuieşte, reaşezând-o în docilitatea acceptării contemplative. Contemplarea este domolirea (*Rückriß*) conţinută în durere. Prin această domolire, durerea îşi dobândeşte blândeţea şi, pornind de aici, acţiunea ei, care se exercită prin scoaterea din ascuns şi îndrumare.

Spiritul este flacără. Dogorând, flacăra luminează. Luminarea survine atunci când are loc contemplarea. O asemenea contemplare are acces la venirea a ceea ce străluceşte, la strălucirea în sfera căreia fiinţează tot ceea ce ţine de esenţă. Această contemplare înflăcărată este durerea. Orice părere potrivit căreia duretea trebuie să fie legată de simţire nu va putea să găsească drumul către esenţa durerii. Contemplarea înflăcărată determină ceea ce este mare în suflet.

În calitate de durere, spiritul care conferă „sufletul cel mare" este elementul însufleţitor. Însă sufletul conferit în felul acesta este elementul care animă. De aceea, cel care trăieşte după cum îi dictează sufletul este stăpânit de trăsătura fundamentală care e proprie esenţei sufletului, în speţă de durere. Tot ce trăieşte se împărtăşeşte din durere.

Numai ceea ce trăieşte înzestrat din plin cu suflet are putinţa de a-şi împlini destinaţia esenţei sale. În virtutea acestei putinţe, ceea ce e din plin înzestrat cu suflet este

apt să se integreze în armonia unei reciproce sprijiniri, prin care tot ce are viaţă trăieşte într-o ascunsă interdependenţă. Având această aptitudine, tot ce trăieşte e apt, cu alte cuvinte, e bun. Dar acest „bun" este bun împărtăşindu-se din durere.

Tot ce este însufleţit nu este, potrivit trăsăturii fundamentale a sufletului cel mare, doar bun, ci, împărtăşindu-se din durere, el accede la singura modalitate de a fi şi adevărat. Căci în virtutea caracterului opozitiv al durerii, ceea ce are viaţă poate să scoată din ascuns, ascunzând totodată ceea ce co-fiinţează cu el potrivit felului care îi este propriu acestuia, lăsându-l astfel să fie adevărat.

Ultima strofă a unei poezii începe astfel (p. 26):

Cât de dureros de bun şi adevărat este tot ce trăieşte;

S-ar putea crede că acest vers nu atinge decât în treacăt ceea ce este dureros. În realitate, acest vers prefigurează rostirea conţinută în întreaga strofă, care rămâne orientată spre evocarea tăcută a durerii. Pentru a auzi această tăcere, nu avem voie să trecem cu vederea semnele de punctuaţie aşezate cu multă grijă şi, cu atât mai puţin, să le schimbăm. Strofa continuă:

Şi ce domol te atinge o piatră înnegrită.

Din nou răsună acel *domol*, care de fiecare dată ne face să ajungem în preajma semnificaţiilor esenţiale. Şi din nou apare „piatra" care, dacă în acest context ne este permis să indicăm o cifră, poate fi întâlnită în mai mult de treizeci de locuri din creaţia poetică a lui Trakl. În piatră (*Stein*) se ascunde durerea care, împietrind, se adăposteşte

în închiderea specifică rocii (*Gestein*), în a cărei apariţie străluceşte străvechea provenire din dogoarea calmă a timpuriului celui mai timpuriu care, în calitate de început înainte-mergător, vine în întâmpinarea a tot ce e de ordinul devenirii şi al peregrinării, şi care aduce spre acesta sosirea, nicicând de ajuns din urmă, a esenţei sale.

Vechea rocă este durerea însăşi, în măsura în care aceasta îi priveşte pe muritori fixându-i asemenea pământului. Cele două puncte aşezate la sfârşitul versului, după cuvântul „piatră", arată că aici însăşi *piatra* e cea care vorbeşte. Durerea însăşi are cuvântul. Cufundată în străvechea ei tăcere, ea le vorbeşte peregrinilor care îl urmează pe străin despre ceea ce este mai important, despre propria ei guvernare şi dăinuire:

Într-adevăr! voi fi mereu alături de voi.

Acestei vorbe rostite de durere îi răspund, în versul următor, peregrinii, urmărindu-l pe cel mort de timpuriu, care se pierde în ramul înverzit:

O buze! Voi ce tresăriţi prin sălcii argintii.

Întreaga strofă a acestei poezii corespunde finalului celei de a doua strofe a unei alte poezii, adresate *Celui mort de timpuriu* (p. 135):

Iar în grădină rămase în urmă chipul de argint al prietenului
Pândind în frunziş sau în stânca cea veche.

Strofa care începe cu

Cât de dureros de bun şi adevărat este tot ce trăieşte;

conține în același timp o contranotă eliberatoare, ca răspuns la începutul celei de a treia părți a poeziei din care ea face parte:

Cât de bolnav pare însă tot ce devine!

Ceea ce este descumpănit, șovăitor, vătămat și lipsit de noroc, întreaga suferință care apasă asupra a tot ce decade nu este în realitate decât unica aparență în care se ascunde „ceea ce este într-adevăr": durerea care dăinuie strecurându-se în toate. De aceea, durerea nu este nici ceva potrivnic, nici ceva folositor. Durerea este darul din care se împărtășește esența a tot ce ființează. Natura unitară (*Einfalt*) a esenței opozitive proprii durerii determină devenirea pornind de la timpuriul cel mai timpuriu, de la timpuriul ascuns și o armonizează în seninătatea sufletului celui mare.

Cât de dureros de bun și adevărat este tot ce trăiește;
Și ce domol te atinge o piatră străveche
Într-adevăr! voi fi mereu alături de voi
O, buze! Voi ce tresăriți prin sălcii argintii.

Strofa este cântul pur al durerii, cântat pentru a desăvârși poezia compusă din trei părți, care poartă titlul *Heiterer Frühling*. Seninătatea timpuriului celui mai timpuriu, propriu oricărei esențe care ține de început, tresare provenind din liniștea durerii ascunse.

Pentru reprezentarea obișnuită, esența opozitivă a durerii – acea sfâșiere care te domolește purtându-te abia în felul acesta în extaz – ar putea părea lesne lipsită de sens. Dar în această aparență se ascunde natura unitară care e

proprie esenței durerii. Ea poartă înflăcărat în sferele cele mai depărtate, tocmai atunci când, contemplând, realizează stăpânirea de sine în chipul cel mai intim.

În felul acesta, durerea, ca trăsătură fundamentală a sufletului celui mare, rămâne echivalentul pur al sacralității albăstruiul. Căci acesta luminează întâmpinând chipul sufletului prin retragerea în propria lui profunzime. Atunci când apare, sacrul nu dăinuie decât menținându-se în această retragere și trimițând contemplarea în sfera docilității.

[65] Esența durerii, raportul ei ascuns cu albastrul, se exprimă în ultima strofă a unei poezii care se cheamă *Verklärung / Transfigurare* (p. 144):

Floare albastră
Care răsună domol în roca îngălbenită.

Floarea albastră este „blândul buchet de albăstrele" al nopții de duh. Cuvintele cântă izvorul din care se naște creația poetică a lui Trakl. Aceste cuvinte închid în sine și poartă în același timp „transfigurarea". Cântul este cântec, tragedie și epos în același timp. Creația poetică este unică între toate celelalte, pentru că în ea vastitatea privirii, profunzimea gândirii, simplitatea rostirii *strălucesc* de-a pururi și într-o indicibilă intimitate.

Durerea nu este cu adevărat durere decât atunci când slujește flacăra spiritului. Ultima creație poetică a lui Trakl se cheamă *Grodek*. E vestită ca fiind o poezie de război. Dar ea este infinit mai mult, pentru că de fapt e unică în felul ei. Ultimele ei versuri sună după cum urmează (p. 201):

O năvalnică durere hrăneşte astăzi flacăra
fierbinte aspiritului,
Pe nepoţii ce nu s-au născut.

„Nepoţii" pomeniţi aici nu sunt nicidecum fiii rămaşi nezămisliţi ai celor căzuţi, deci ai celor proveniţi din specia a cărei esenţă e pe cale să se deterioreze. Dacă nu ar fi vorba decât de întreruperea zămislirii continue a generaţiilor de până acum, atunci acest poet ar trebui să jubileze cu gândul la un asemenea sfârşit. Dar el este mâhnit; e drept că el este stăpânit de „o mai mândră mâhnire", care contemplă, cu un ochi înflăcărat, calmul celui nenăscut.

Cei nenăscuţi se numesc nepoţi, deoarece nu pot să fie fii, adică nu pot să fie urmaşii nemijlociţi ai speciei care şi-a deteriorat esenţa. Între ei şi această specie trăieşte o altă generaţie. Ea este alta, deoarece esenţa ei provine din timpuriul celui nenăscut. „Durerea năvalnică" este contemplarea care acoperă totul cu flacăra ei şi care priveşte înainte, în acel timpuriu care se mai sustrage încă, în timpuriul celui mort către care s-au îndreptat murind „spiritele" celor căzuţi de timpuriu.

Dar cine ocroteşte această durere năvalnică, aşa încât ea să hrănească flacăra fierbinte a spiritului? Ceea ce face parte din familia acestui spirit face parte din acel ceva care aşază pe un drum. Ceea ce face parte din familia acestui spirit se numeşte „de duh" (*geistlich*). Tocmai de aceea poetul trebuie să numească „de duh", înainte de toate şi exclusiv, asfinţitul, noaptea, anii. Asfinţitul face ca albastrul nopţii să se înalţe şi astfel înflăcărează noaptea. Noaptea, suprafaţă strălucitoare a heleşteului de stele, arde cu flacăra ei. La rândul lui, anul înflăcărează, aşezând pe

drumul desenat de traiectoria soarelui, a înălţărilor şi a declinurilor sale.

Care este spiritul din care se trezeşte „ceea ce este de ordinul duhului" pentru a-l urma? Este acel spirit care în poezia *An einen Frühverstorbenen* (p. 136) este cu bună ştiinţă numit „spiritul celui mort de timpuriu". Este spiritul care îl exilează pe acel „cerşetor" din poezia *Geistliches Lied* (p. 20) în spaţiul-separat în aşa fel încât, aşa cum spune poezia *Im Dorf I În sat* (p. 81), el rămâne „cel sărac", „cel care muri însingurat în spirit".

Spaţiul-separat fiinţează ca spirit pur. Spaţiul-separat este strălucirea care arde cu flacără mai domoală şi care odihneşte în propria lui profunzime – este strălucirea albastrului. Acest albastru înflăcărează o copilărie mai liniştită, aducând-o în auriul începutului. Chipul de aur al lui Elis priveşte către acest timpuriu, aşteptându-l. În privirea lui întâmpinătoare, Elis păstrează flacăra nocturnă a spiritului care e propriu spaţiului-separat.

Aşadar, spaţiul-separat nu este doar starea celui mort de timpuriu şi nici spaţiul indefinit al sălăşluirii sale. În însăşi modalitatea arderii lui înflăcărate, spaţiul-separat este spiritul şi, în această calitate, el este cel care strânge laolaltă. Această strângere-laolaltă readuce esenţa muritorilor în copilăria ei mai liniştită, o adăposteşte ca fiind matricea încă nenăscută care modelează specia viitoare.
[67] Strângerea-laolaltă proprie spaţiului-separat păstrează nenăscutul, trecându-l dincolo de ceea ce este uzat de viaţă, într-o resurecţie viitoare a speciei umane, resurecţie care îşi are rădăcinile în timpuriu. În calitate de spirit al blândeţii, ceea ce strânge laolaltă calmează totodată spiritul răului. Clocotul răului îşi atinge suprema malignitate atunci când încalcă graniţele trasate de învrăjbirea sexelor şi irumpe în sfera relaţiei dintre frate şi soră.

Dar în acelaşi timp, în mai liniştita natură unitară (*Einfalt*) proprie copilăriei se ascunde natura dublă (*Zwiefalt*) de frăţietate a speciei umane, strânsă laolaltă în această copilărie. În spaţiul-separat, spiritul răului nu este nici anihilat şi negat, nici eliberat şi afirmat. Răul este transformat. Pentru a putea face faţă unei asemenea „transformări", sufletul trebuie să se întoarcă înspre ceea ce este mare în esenţa lui. Măreţia acestui „mare" este determinată de spiritul spaţiului-separat. Spaţiul-separat este strângerea-laolaltă prin intermediul căreia fiinţa umană este readăpostită în copilăria sa mai liniştită, iar aceasta, la rândul ei, este readăpostită în timpuriul unui alt început. În calitate de strângere-laolaltă, spaţiul-separat posedă o esenţă de ordinul locului.

În ce măsură însă este spaţiul-separat locul unui Poem, şi anume al acelui Poem pe care creaţiile poetice ale lui Georg Trakl îl realizează cu ajutorul limbii? Oare spaţiul-separat are în genere (sau chiar prin esenţa lui) vreo relaţie cu activitatea poetică? Şi chiar dacă există o asemenea relaţie, cum poate spaţiul-separat să recupereze o rostire poetică aducând-o spre sine – spre acest spaţiu – ca spre locul care îi este propriu? Şi cum o poate el determina pornind de la acest loc?

Nu este oare spaţiul-separat o neîntreruptă tăcere a liniştii? Cum poate spaţiul-separat să orienteze o rostire şi o cântare? Dar spaţiul-separat nu este pustietatea a ceea ce a căzut pradă morţii. În spaţiul-separat, străinul parcurge separarea de specia existentă până acum. El merge pe o cărare. Care este natura acestei cărări? Poetul o spune destul de limpede, şi anume în versul final al poeziei *Sonnmersneige*, vers care primeşte un accent deosebit, întrucât este aşezat separat:

De şi-ar aminti vreo albastră sălbăticiune de a ei cărare, [68]
De armonia anilor ei de duh?

Cărarea străinului este „armonia anilor săi de duh". Paşii lui Elis răsună melodios. Răsunând astfel, ei luminează prin noapte. Armonia lor se pierde oare în gol? Oare cel care a murit plecând în timpuriu este separat în sensul unei desprinderi totale? Sau el capătă eminenţa celui ales, adică este adunat într-o strângere-laolaltă care strânge laolaltă mai blând şi cheamă cu o sporită linişte?

Strofa a doua şi a treia a poeziei *An einen Frühverstorbenen* oferă întrebărilor noastre o sugestie (p. 135):

Însă acela coborî treptele de piatră ale Mönchsbergului,
Pe chip îi stăruie un albastru surâs şi straniu învăluit
În propria-i copilărie în mai sporita linişte – muri;
Iar în grădină rămase în urmă chipul de argint al prietenului

Pândind în frunziş sau în stânca cea veche.

Sufletul cânta moartea, descompunerea verde a cărnii
Şi era şi freamătul pădurii
Tânguirea fierbinte a sălbăticiunii.
Mereu răsunau, din turnurile asfinţinde, albastrele clopote
ale serii.

Cel îndrăgit, un prieten, pândeşte paşii străinului. Pândind astfel, el îl urmează pe cel separat şi devine prin aceasta el însuşi un peregrin, un străin. Sufletul prietenului pândeşte paşii celui mort. Chipul prietenului „poartă însemnele morţii" (p. 143). Acest chip pândeşte, cântând moartea. Tocmai de aceea, vocea care cântă este „vocea de pasăre a celui asemeni unui mort" (*Der Wanderer / Peregrinul*, p. 143). Ea echivalează cu moartea străinului, cu declinul său către albastrul nopţii. Dar odată cu moartea celui separat, prietenul cântă în acelaşi timp „descompu-

nerea verde" a acelei specii „de care l-a separat" întunecata peregrinare.

A cânta înseamnă a preamări şi a ocroti în cânt ceea ce a fost preamărit. Prietenul care păndeşte paşii străinului este unul dintre „păstorii care preamăresc" (p. 143). Dar sufletul prietenului „care ascultă cu drag basmele albului mag" nu poate urma cu cântecul său pe cel separat decât atunci când lui, ca cel care urmează, îi răspunde, răsunând, spaţiul-separat, atunci când armonia de acolo se face auzită, „atunci când", aşa cum se spune în *Abendlied* (p. 83), „armonia întunecată ajunge să cuprindă sufletul".

Atunci când acest lucru se întâmplă, spiritul celui mort de timpuriu se arată în strălucirea timpuriului. Anii de duh ai acestui timpuriu reprezintă adevăratul timp al străinului şi al prietenului său. În strălucirea timpuriului, norul, negru până acum, devine nor de aur. El seamănă acum cu „luntrea de aur", cu chipul pe care îl ia inima lui Elis care se leagănă pe cerul însingurat.

Ultima strofa a poeziei *An einen Frühverstorbenen* cântă (p. 136):

> *Nor de aur şi timp. În cămara însingurată*
> *Îl chemi adesea la tine pe cel care-a murit,*
> *Cobori, prins într-o caldă convorbire, sub ulmi,*
> *de-a lungul verdelui râu.*

Armoniei care însoţeşte paşii străinului şi care ajunge să cuprindă sufletul îi corespunde invitaţia adresată prietenului de a fi părtaş la convorbire. Rostirea prietenului este peregrinarea acompaniată de cântec pe malul râului, este mersul pe urmele străinului în declinul care duce la albastrul nopţii însufleţite de către spiritul celui mort de

timpuriu. Într-o asemenea convorbire, prietenul care cântă îl contemplă pe cel separat. Prin contemplarea sa, el devine, în privirea ce iese în întâmpinare, fratele străinului. Peregrinând laolaltă cu străinul, fratele ajunge în sălăşluirea mai liniştită din sânul timpuriului. În *Gesang des Abgeschiedenen / Cântul celui separat* (p. 177), fratele poate exclama:

O, locuirea în albastrul însufleţit al nopţii.

Cântând cântul celui separat şi devenind în felul acesta fratele lui, prietenul aflat la pândă devine fratele străinului şi, abia prin intermediul străinului, el devine fratele
170 surorii sale, a cărei „voce lunară prin noaptea de duh răsună", aşa cum spun versurile finale ale poeziei *Geistliche Dämmerung* (p. 137).

Spaţiul separat este locul Poemului, deoarece armonia paşilor care răsună şi strălucesc, armonia paşilor străinului, înflăcărează întunecata peregrinare a celor care îl urmează, purtând-o în cântarea pânditoare. Însă peregrinarea întunecată, pentru că nu este decât o peregrinare care se ţine pe urme străine, luminează sufletul celor care îl urmează, mutându-l în albastru. Atunci, esenţa sufletului care cântă este o neîntreruptă privire anticipativă în albastrul nopţii care adăposteşte acel timpuriu mai liniştit.

Sufletul nu mai este decât o albastră privire

se spune în poezia *Kindheit / Copilărie* (p. 104).

În felul acesta se împlineşte esenţa spaţiului-separat. El este locul deplin al Poemului abia atunci când, în calitate de strângere-laolaltă a copilăriei mai liniştite şi de mormânt al străinului, strânge laolaltă către sine pe aceia care

îl urmează în declin pe cel mort de timpuriu. Ei îl urmează pândindu-i paşii şi aducând armonia cărării sale în sfera manifestă a limbii vorbite şi devenind astfel cei separaţi. Cântarea lor este activitatea poetică. În ce măsură? Ce înseamnă activitate poetică (*Dichten*)?

Dichten înseamnă „a rosti pe urmele cuiva" (*nachsagen*), şi anume a rosti armonia spiritului propriu spaţiului separat, armonie insuflată poetului. În cea mai mare parte a ei, activitatea poetică este, mai înainte de a deveni o rostire în sensul exprimării cu ajutorul limbii, o ascultare (*Hören*).[9] Spaţiul-separat este cel care aduce mai întâi ascultarea în armonia ei, pentru ca această armonie să răsune străbătând rostirea în care ea va fi reprodusă. Răcoarea lunară a albastrului sacru propriu nopţii de duh străbate prin sunetele şi strălucirea ei orice vedere şi rostire. Limba acestei rostiri devine astfel o rostire care rosteşte pe urmele cuiva, devine creaţie poetică. Ceea ce ea exprimă ocroteşte Poemul ca acel ceva care prin esenţa lui rămâne neexprimat. În felul acesta, ascultarea chemată în rostirea care rosteşte pe urmele cuiva devine „mai pioasă", adică mai docilă faţă de apelul cărării pe care străinul, venind din întunericul copilăriei, păşeşte înainte pentru a ajunge în timpuriul mai liniştit şi mai luminos. De aceea, poetul care pândeşte paşii poate să-şi spună:

Mai pios cunoşti tâlcul anilor întunecaţi
Răcoare şi toamnă în odăi însingurate;
Iar în albastrul sfânt neîncetat răsună paşi de lumină.

(*Kindheit / Copilărie*, p. 104)

Sufletul care cântă toamna şi ultima parte a anului nu se scufundă în decădere. Piosenia lui este înflăcărată de

flacăra spiritului propriu timpuriului şi, de aceea, este înfocată:

O, sufletul care cânta încet cântecul trestiei veştede;
pioşenie înfocată.

spune poezia *Traum und Unmachtung / Vis şi obnubilare* (p. 157). Obnubilarea despre care este vorba aici este tot atât de puţin o simplă întunecare a minţii, pe cât de puţin este nebunia o demenţă. Noaptea care îl cuprinde pe fratele cântător al străinului rămâne „noaptea de duh" a acelei morţi pe care a cunoscut-o cel separat, pentru a pleca în fiorii de aur ai timpuriului. Privind în urma acestui mort, prietenul care pândeşte priveşte înainte, în răcoarea copilăriei de o sporită linişte. O asemenea privire rămâne însă o separare de specia demult născută, care a uitat mai liniştita copilărie – începutul care îi este rezervat – şi care nu a dat niciodată naştere nenăscutului. Poezia *Anif* – numele unui castel aşezat pe apă, din apropierea Salzburgului – spune (p. 134):

Grea este vina celui născut. Vai, voi fiori de aur
Ai morţii,
Când sufletul visează mai răcoroase flori.

Dar nu numai despărţirea *de* vechea specie se ascunde în acel „vai" al durerii. Această despărţire este în chip secret hotărâtă prin destin să realizeze separarea, îndemn care provine din chiar spaţiul-separat. Peregrinarea în noaptea spaţiului-separat este un „chin nesfârşit". Aici nu este vorba de o tortură fără de sfârşit. Ceea ce este nesfârşit este liber de orice limitare şi nimicnicie proprii finitului.

„Chinul nesfârşit" este durerea deplină, desăvârşită, care soseşte în plinătatea propriei esenţe. Abia în peregrinajul prin noaptea de duh – peregrinaj care în permanenţă se separă de noaptea ce nu e de duh – intră în chip pur în joc caracterul unitar al opozitivului care guvernează durerea. Blândeţea spiritului este chemată să-l cucerească pe zeu, iar sfiiciunea sa să ia cerul cu asalt.

În poezia *Die Nacht / Noaptea* (p. 187), se spune:

Chin nesfârşit,
Ca tu, spirit blând,
Să poţi cuceri zeul,
Tu, suspinând în prăvala de ape,
În volbura pădurii de pini.

Exaltarea înflăcărată proprie asaltului şi cuceririi nu dărâmă „mândra fortăreaţă"; ea nu răpune ceea ce a fost cucerit, ci îl face să renască în contemplarea priveliştilor cerului, a căror răcoare pură îl învăluie şi îl ascunde pe zeu. Meditaţia devenită cântec, proprie unei asemenea peregrinări, aparţine unei frunţi care poartă amprenta durerii depline. Tocmai de aceea, poezia *Die Nacht* (p. 187) se încheie cu versurile:

Cerul e asaltat
De o frunte împietrită.

Acestor versuri le corespunde finalul poeziei *Das Herz / Inima* (p. 180):

Mândra fortăreaţă.
O, inimă
Risipind scântei ce ajung în răcoarea de zăpadă.

Armonia în care se întâlnesc cele trei creaţii târzii – *Das Herz, Das Gewitter, Die Nacht* – este atât de ascuns
[73] întemeiată în unica substanţă a cântăririi spaţiului-separat, încât localizarea Poemului încercată aici se simte îndreptăţită să lase cele trei poezii în sunetul cântului lor, dispensându-se de o lămurire îndestulătoare.

Peregrinarea în spaţiul separat, contemplarea priveliştilor invizibilului şi durerea desăvârşită constituie un tot. Cel răbdător se supune sfâşierii conţinute în durere. Doar cel răbdător are putinţa să meargă pe urmele reîntoarcerii în timpuriul cel mai timpuriu al speciei. Destinul acestei specii este păstrat într-un vechi catastif în care poetul, sub titlul *In ein altes Stammbuch / Într-un vechi album* (p. 55), înscrie strofa:

Smerit se-nclină durerii cel răbdător
Vibrând de armonie şi de o nebunie domoală.
Iată, asfinţitul e aproape.

Într-o atare armonie a rostirii, poetul face să strălucească priveliştile scăldate în lumină, în care zeul se ascunde de cucerirea pusă la cale de cel stăpânit de nebunie.

Tocmai de aceea nu reprezintă decât „o şoaptă în după-amiază" ceea ce poetul spune în poezia intitulată *In den Nachmittag geflüstert / Şoptit în după-amiază* (p. 54):

Fruntea visează culorile zeului
Simte aripile blânde ale nebuniei.

Cel care scrie poezie devine poet abia în măsura în care merge pe urmele „celui stăpânit de nebunie", a celui care a murit plecând în timpuriu şi care, aflându-se în spaţiul

separat, îl cheamă, prin armonia paşilor săi, pe fratele care-l urmează. Chipul prietenului priveşte astfel către chipul străinului. Strălucirea acestei „priviri" stârneşte rostirea celui care ascultă. În strălucirea care stârneşte, izvorând din locul Poemului, se unduieşte acea undă care poartă rostirea poetică către limba care îi e proprie.

De ce tip este atunci limba poeziei lui Trakl? Ea vorbeşte corespunzând acelui spaţiu al peregrinării (*das Unterwegs*) în care străinul este înainte-mergătorul.[10] Cărarea pe care a pornit-o îl îndepărtează de specia cea veche şi degenerată. Ea îl conduce spre declinul care sfârşeşte în timpuriul rezervat speciei nenăscute. Limba Poemului, care îşi are locul în spaţiul separat, corespunde revenirii speciei umane nenăscute în calmul început al esenţei sale mai liniştite.

Limba acestei creaţii poetice vorbeşte pornind de la starea de trecere. Cărarea acestei treceri duce de la declinul a ceea ce decade către declinul în albastrul asfinţit al sacrului. Limba Poemului lui Trakl vorbeşte pornind de la traversarea peste şi prin helesteul noctum al nopţii de duh. Această limbă cânră cântul revenirii în spaţiul-separat, revenire a celui care, venind din târziul descompunerii, se adăposteşte în timpuriul începutului mai liniştit care încă nu a avut loc. În această limbă vorbeşte permanenta-aflare-pe-drum prin a cărei strălucire apare luminând şi răsunând armonia anilor de duh ai străinului care peregrinează în spaţiul separat. Aşa cum spune poezia *Offenbarung und Untergang / Revelare şi declin* (p. 194), „cântul celui separat" cânră „frumuseţea unei specii care se reîntoarce".

Datorită faptului că limba acestui Poem vorbeşte pornind de la aflarea pe drum în spaţiul-separat, ea vorbeşte în acelaşi timp pornind de la ceea ce părăseşte prin separare

şi vizând locul către care separarea poartă. Prin esenţa ei, limba Poemului are mai multe înţelesuri şi aceasta într-un chip care îi este absolut specific. Nu reuşim să ascultăm ceva din rostirea creaţiei poetice atâta vreme cât îi ieşim în întâmpinare cu o sensibilitate obtuză fixată pe un unic înţeles.

Asfinţit şi noapte, declin şi moarte, nebunie şi sălbăticiune, heleşteu şi rocă, luntre şi zbor de pasăre, străin şi frate, spirit şi zeu, precum şi numele culorilor: albastru şi verde, alb şi negru, roşu şi argintiu, auriu şi întunecat au fiecare mai multe înţelesuri.

„Verdele" exprimă descompunerea şi înflorirea, „albul" este palid şi pur, „negrul" este asociat cu închiderea de beznă şi adăpostirea întunecată, „roşul" poate fi precum purpuriul cărnii şi rozul trandafiriu. „Argintie" este paloarea morţii şi scânteierea stelelor. „De aur" este strălucirea a ceea ce e adevărat, precum şi „înfiorătorul râs al aurului" (p. 133).

Multiplele înţelesuri despre care vorbeam nu sunt deocamdată decât două. Dar, la rândul lui, acest dublu înţeles ajunge, ca totalitate, să se situeze pe o latură, în timp ce latura cealaltă se determină pornind din locul cel mai intim al Poemului.

Creaţia poetică vorbeşte pornind de la un dublu înţeles, el însuşi dotat cu un dublu înţeles (*Zweideutigkeit*).

Dar această multiplicitate de înţelesuri care este proprie rostirii poetice nu se risipeşte într-o plurivocitate indistinctă. Rostirea cu mai multe înţelesuri a Poemului lui Trakl provine dintr-o strângere-laolaltă, adică dintr-o consonanţă care, considerată în sine, rămâne mereu de nerostit. Multiplicitarea de înţelesuri a acestei rostiri poetice nu este inexactitatea delăsătorului (*der Lässige*), ci este rigoarea

celui generos (*der Lassende*), care s-a dedicat scrupulozității unei „drepte contemplări", supunându-se acesteia.

Ne vine adesea greu să delimităm această rostire cu multiple sensuri, proprie creațiilor poetice ale lui Trakl – rostire care e în sine absolut sigură – față de limba altor poeți, a cărei plurivocitate provine din nedeterminatul unei nesiguranțe legate de dibuirea poetică; și ne vine greu, dat fiind că limbii acesteia îi lipsește Poemul autentic și locul care îi e propriu. Rigoarea unică a limbii lui Trakl, care, prin esența ei, are mai multe înțelesuri, este, într-un sens mai înalt, atât de univocă încât rămâne infinit superioară chiar și oricărei exactități tehnice pe care o pune în joc univocitatea conceptului științific.

În aceeași multiplicitate de înțelesuri a limbii, a cărei determinare își află originea în locul Poemului lui Trakl, vorbesc și numeroasele cuvinte care fac parte din lumea reprezentărilor biblice și religioase. Trecerea de la vechea specie la ceea ce încă nu s-a născut implică acest domeniu și limba sa. Dacă creația poetică a lui Trakl vorbește limbajului religiei creștine, în ce măsură și în ce sens vorbește ea astfel, în ce chip a fost poetul „creștin", ce înseamnă aici și în genere „creștin", „creștinătate", „creștinism", [176]
„purtare creștină" – toate acestea includ chestiuni esențiale. Examinarea lor rămâne însă suspendată în vid atâta vreme cât locul Poemului nu a fost determinat cu grijă.

Examinarea lor reclamă în plus o meditație pentru care sunt insuficiente atât conceptele teologiei metafizice, cât și cele ale metafizicii religioase.

O judecată privind caracterul creștin al Poemului lui Trakl ar trebui să se aplece mai ales asupra ultimelor sale creații poetice, *Klage* și *Grodek*. Ea ar trebui să întrebe: de ce nu se adresează poetul aici, în suferința extremă a

ultimelor sale rostiri, lui Dumnezeu şi lui Cristos, dacă el este, într-adevăr, un creştin atât de convins? De ce invocă el în schimb „umbra şovăitoare a surorii", şi pe aceasta însăşi ca pe „cea care îi adresează un salut?" De ce nu se încheie cântecul cu proclamarea încrezătoare a mântuirii creştine, ci cu invocarea „nepoţilor nenăscuţi"? De ce apare sora şi în cealaltă poezie, în *Klage* (p. 200)? De ce „eternitatea" este numită aici „unda glacială"? Este acesta un gând creştin? Nu e nici măcar o disperare creştină.

Dar ce cântă această *Klage*? În acest „Soră... Iată..." nu răzbate intima natură unitară a celor care rămân în peregrinare în pofida oricărei ameninţări cu pedeapsa extremă a retragerii deplinătăţii (*das Heile*), acea peregrinare care îi poartă către „chipul de aur al omului"?

Consonanţa riguroasă a limbii care se rosteşte pe mai multe voci şi din care vorbeşte creaţia poetică a lui Trakl – şi aceasta înseamnă, totodată, din care ea tace – corespunde spaţiului-separat ca loc al Poemului, însuşi faptul de a lua seama la acest loc, de a lua seama aşa cum se cuvine, ne dă deja de gândit. Abia dacă mai avem curajul să întrebăm, acum la sfârşit, care este calitatea de loc a acestui loc?

III

Ultima trimitere în spaţiul-separat ca fiind locul Poemului ni l-a oferit penultima strofă a poeziei *Herbstseele* (p. 124), atunci când am întreprins o primă localizare a locului Poemului. Strofa vorbeşte despre acei peregrini care merg pe cărarea străinului, străbătând noaptea de duh pentru „a locui în albastrul ei însufleţit":

Curând dispar fără de urmă peşti şi fiare.
Suflet albastru, peregrinaj întunecat
De ce ni-e drag, de ceilalţi, curând ne-a separat.

Domeniul deschis care făgăduieşte şi acordă o bucurie se cheamă în limba noastră *Land* („tărâm"). Trecerea în tărâmul străinului survine seara, străbătând asfinţitul de duh. Tocmai de aceea, ultimul vers al strofei spune:

Seara cuprinse sunt, imagine şi sens, de preschimbare.

Tărâmul în care ajunge cel mort de timpuriu pe calea declinului este tărâmul acestei seri. Calitatea de loc a locului care strânge laolaltă în sine Poemul lui Trakl este esenţa ascunsă a spaţiului separat şi se numeşte *Abendland*, „tărâm al serii". Acest „tărâm al serii" este mai vechi, cu alte cuvinte mai timpuriu, şi de aceea mai plin de făgăduinţe decât cel reprezentat pe linie platonician-creştină şi cu atât mai mult decât cel reprezentat pe linie europeană.[11] Căci spaţiul separat este începutul unui an ascendent al lumii şi nu abisul decăderii.

Tărâmul serii, ascuns în spaţiul separat, nu se scufundă, ci rămâne şi îşi aşteaptă locuitorii ca tărâm al declinului în noaptea de duh. Tărâmul declinului este trecerea către începutul timpuriului ascuns deja în acest început.

Dacă luăm în considerare cele spuse mai sus, mai avem oare dreptul de a vorbi de întâmplare atunci când două dintre creaţiile poetice ale lui Trakl vorbesc anume despre „tărâmul serii"? Una dintre ele este intitulată *Abendland* (p. 171 şi urm.), iar cealaltă *Abendländisches Lied / Cântec din tărâmul de seară* (p. 139 şi urm.). Această poezie vorbeşte despre acelaşi lucru ca şi *Der Gesang der Abgeschiedenen /*

Cântul celor separaţi. Cântecul se deschide cu exclamaţia care trădează o surpriză plină de consideraţie:

O, nocturna bătaie de aripi a sufletului:

Cele două puncte cu care se încheie versul înglobează tot ceea ce le urmează până în locul unde survine trecerea din declin în înălţare. În acest loc al poeziei, înaintea celor două versuri finale, se află din nou două puncte. După ele se află această vorbă simplă: „*O* specie". „O" este aici subliniat. După câte pot să-mi dau seama, este singurul cuvânt, din întreaga sa creaţie poetică, pe care Trakl l-a subliniat. Scoasă astfel în evidenţă, vorba „*O* specie" conţine sunetul fundamental din care se naşte tăcerea ce dezvăluie misterul propriu Poemului acestui poet. Unitatea acestei specii izvorăşte din matricea care, venind din spaţiul-separat, din sporita linişte care domneşte în acest spaţiu, din „legendele pădurii", din „măsura şi legea ei", strânge laolaltă, prin intermediul „cărărilor lunare ale celor separaţi", învrăjbirea sexelor, obţinând o unitate (*einfältig*) în cadrul unei duble naturi mai blânde (*Zwiefalt*).

Acel „*O*" din expresia „*O* specie" nu înseamnă „una" în loc de „două". Acel „*O*" nu înseamnă nici uniformitatea unei fade egalităţi. Expresia „*O* specie" nu desemnează aici nicidecum un fapt biologic, nu înseamnă „unisexualitate", nici „nediferenţierea sexelor". În „*O* specie" se ascunde acel element unificator care, provenind din albastrul ce strânge laolaltă, albastrul nopţii de duh, reuneşte. Expresia „*O* specie" se află în poezia care cântă tărâmul de seară. Ca urmare, cuvântul *Geschlecht* îşi păstrează aici semnificaţia multiplă la care ne-am referit deja. El numeşte pe de o parte specia istorică a omului, omenirea, spre deosebire

de celelalte vietăţi, plante şi animale. Cuvântul *Geschlecht* numeşte apoi spiţele, seminţiile, triburile şi familiile acestei specii umane. Cuvântul *Geschlecht* numeşte totodată – şi pretutindeni – dubla natură a sexelor.

Matricea care îşi pune amprenta pe această natură dublă (*Zwiefalt*), purtând-o în natura unitară (*Einfalt*) a „*unei* specii" – aducând astfel înapoi spiţele speciei umane şi astfel chiar această specie în blândeţea copilăriei mai liniştite –, modelează lăsând sufletul să pornească pe drumul care duce în „primăvara albastră". Primăvara aceasta este cântată de suflet prin tăcere. Poezia *Im Dunkel / În întuneric* (p. 151) începe cu versul:

Sufletul tace primăvara albastră.

Verbului „a tăcea" îi este conferită aici o semnificaţie tranzitivă. Creaţia poetică a lui Trakl cântă tărâmul de seară. Ea este o continuă invocare a survenirii bunei modelări care trimite flacăra spiritului în spaţiul blândeţii. În *Kaspar Hauser Lied / Cântecul lui Kaspar Hauser* se spune (p. 115):

Zeul grăi o blândă flacără către inima sa:
O, omule!

„A grăi" este folosit aici cu aceeaşi semnificaţie tranzitivă ca acel „tace" de adineaori şi „sângerează" din poezia *An den Knaben Elis* (p. 97), şi „freamătă" din ultimul vers al poeziei *Am Mönchsberg* (p. 113).

Grăirea zeului este vorbirea-către[12] care îi conferă omului o esenţă mai liniştită şi îl cheamă, printr-o asemenea adresare, într-o adecvare întru care omul renaşte, venind

din declinul autentic care l-a purtat în timpuriu. „Tărâmul de seară" adăpostește înălțarea timpuriului acelei specii cu o natură unitară.

Dar cât de anemică se dovedește gândirea noastră atunci când socotim că poetul lui *Abendländisches Lied* ar fi poetul decăderii. Cât de trunchiat și cât de obtuz știm noi să ascultăm atunci când citim mereu cealaltă poezie a lui Trakl care se numește *Abendland* (p. 171 și urm.), luând în considerare doar ultima ei parte, cea de-a treia, ignorând cu încăpățânare partea de mijloc a acestui triptic, precum și pregătirea ei, adică partea întâi. În poezia *Abendland* reapare figura lui Elis, în timp ce „Helian" și „Visul lui Sebastian" nu mai sunt menționați în ultimele creații poetice. Pașii străinului sună armonios. Armonia lor își află temeiul în „spiritul domol" al străvechii legende a pădurii. În partea de mijloc a acestei poezii a fost deja
[80] asimilată partea finală, în care sunt menționate „marile orașe", „din piatră ridicate / în câmpie!". Orașele acelea își au deja destinul lor. Este un alt destin decât acela care este evocat „pe colina ce înverzește", unde „răsună furtuna de primăvară", pe colina căreia îi e proprie „o dreaptă măsură" (p. 134) și care se mai cheamă și „colina de seară" (p. 150). S-a vorbit despre anistoricitatea instalată în chiar miezul poeziei lui Trakl. Dar ce se înțelege în această judecată prin „istorie" (*Geschichte*)? Dacă prin acest cuvânt nu se înțelege decât „istoria" (*Historie*), adică reprezentarea unor lucruri trecute, atunci Trakl este într-adevăr străin de istorie[13]. Activitatea sa poetică nu are nevoie de „obiecte" istorice. Dar de ce nu? Deoarece Poemul său este în cel mai înalt grad istoric (*geschichtlich*). Creația sa poetică cântă destinul matricei care închide specia umană în esența care-i este încă rezervată, în felul acesta salvând-o.

Creaţia poetică a lui Trakl cântă cântul sufletului care – „ceva străin pe acest pământ" – cucereşte abia prin peregrinaj pământul ca patrie mai liniştită a speciei care revine în această patrie.

Este aceasta oare un romantism visător care se ţine departe de lumea tehnico-economică a civilizaţiei moderne de masă? Sau este cunoaşterea limpede cu care este înzestrat „cel stăpânit de nebunie", care vede şi gândeşte altceva decât reporterii actualităţii? Căci aceştia rămân prinşi în istoria realităţii prezente, al cărei viitor, calculat dinainte, nu este decât o prelungire a actualităţii, deci un viitor lipsit de sosirea unui destin care abia dacă a început să îl implice pe om în esenţa sa.

Poetul vede sufletul – „ceva străin" – ca fiind destinat unei cărări care nu duce în decădere, dar care în schimb duce în declin. Acest declin se supune şi se potriveşte năvalnicei pieiri pe care o anticipează şi o dă drept pildă prin moartea sa cel mort în timpuriu. Pe urmele lui moare apoi fratele, deci cel care cântă. Murind, prietenul străbate noaptea urmându-l pe străin, noaptea de duh a anilor spaţiului separat. Cântecul prietenului este „cântul unei mierle captive". De altfel, acesta e titlul unei poezii dedicate lui L. von Ficker. Mierla este pasărea care l-a chemat pe Elis [81]
în declin. Mierla captivă este vocea de pasăre a celui asemeni unui mort. Mierla e prinsă în singurătatea paşilor de aur ce răspund mersului luntrei de aur, aceea în care inima lui Elis peregrinează străbătând helesteul de stele al nopţii albastre şi care indică astfel sufletului traiectoria esenţei sale:

Ceva străin este sufletul pe acest pământ.

Sufletul peregrinează înspre tărâmul de seară care este dominat de spiritul locului separat şi care, fiind pe potriva acestui spirit, este tărâmul „de duh".

Orice formulă este periculoasă. Ea constrânge ceea ce a fost rostit în exterioritatea unei opinii grăbite, gândirea fiind astfel lesne distrusă. Dar ea poate fi de asemenea un ajutor sau măcar un impuls şi un punct de sprijin pentru meditaţia stăruitoare. Cu această rezervă, putem avansa următoarea formulă:

O localizare a Poemului său ni-l arată pe Georg Trakl ca pe poetul tărâmului de seară care este încă ascuns.

Ceva străin este sufletul pe acest pământ.

Versul acesta se află în poezia *Frühling der Seele* (p. 149 şi urm.). Trecerea către ultimele strofe în care el apare se realizează prin următorul vers:

Năvalnică pieire şi flacăra ce cântă în inimă.

Urmează apoi înălţarea cântului în ecoul pur al armoniei anilor de duh pe care străinul îi străbate peregrinând şi pe care fratele îi urmează, începând să locuiască în tărâmul serii:

Mai întunecat apele scaldă frumoasele jocuri ale peştilor.
Ceas al tristeţii, privire tăcută a soarelui;
Ceva străin este sufletul pe acest pământ. Albastrul de duh
[82] *Îşi varsă lumina îndoielnică deasupra pădurii neumblate*
Şi îndelung răsună în sat întunecatul dangăt de clopot;
paşnic cortegiu.
Liniştit înfloreşte mirtul pe albele pleoape ale mortului.

Domol cântă apele în după-amiaza care se stinge
Şi mai înnnecat înverzeşte hăţişul pe mal, bucurie în vântul trandafiriu:
Şi cântul blând al fratelui pe colina serii.

NOTE

Acest studiu a apărut prima dată sub titlul *Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes / Georg Trakl. O localizare a poemului său*, în revista *Merkur*, nr. 61, 1953, pp. 226–258.

1. *Gedicht* – După cum va rezulta încă din primele pagini, *Gedicht* nu este „o poezie" în sens obişnuit, ci, în concepţia lui Heidegger, *Gedicht* reprezintă esenţa tuturor poeziilor scrise de un mare poet şi care, ca atare, nu poate apărea în nici o poezie separată. Am încercat să redăm această *structură ideală de articulare* a unui univers poetic prin cuvântul „Poem". În studiul de faţă nu este aşadar vorba despre limba poeziei în general, nici măcar despre aceea a poeziilor lui Trakl, ci despre circumscrierea „Poemului" lui Trakl cu ajutorul cuvintelor-cheie care revin în câteva dintre poeziile sale cele mai semnificative.
2. V. *La ce bun poeţi?*, nota 4.
3. V. mai jos, nota 7.
4. Pentru înţelegerea adecvată a textului, cititorul trebuie să aibă de acum înainte în vedere accepţia pe care o dă Heidegger cuvântului „străin" (*fremd*), scoţând în prim-plan etimologia sa. Asociind în permanenţă „străin" cu „pribeag", cititorul reface traseul hermeneutic propus de Heidegger.
5. Am tradus aici *Dämmerung* cu „lumină îndoielnică", întrucât cuvântul se referă la clarobscurul care însoţeşte deopotrivă răsăritul şi apusul soarelui. Pe parcursul traducerii, *Dämmerung* se fixează – fiind asociat cu *Abend* (seară) – ca „amurg", „asfinţit", dar trebuie avut mereu în vedere că acest asfinţit semnifică o coborâre care este totodată înălţarea într-un alt început.

6. „De duh" – *geistlich*. În mod curent, *geistlich* înseamnă „bisericesc", „religios", „eclezíastic". Însă Heidegger, după cum rezultă în mod explicit din cele spuse la p. 352, coboară la sensul mai vechi al cuvântului, potrivit căruia *geistlich* este echivalent cu *geistig*, „spiritual". După Heidegger, Trakl a evitat cuvântul *geistig*, pentru a se sustrage dihotomiei spiritual–material. Cu intenţia de a rămâne fideli acestei interpretări a lui Heidegger, am redat cuvântul *geistlich* prin „de duh", păstrând astfel sensul de „spiritual", şi evitându-l pe cel de „bisericesc", „religios".
7. *Schlagen*, care în general înseamnă „lovire", a evoluat în istoria limbii pe mai multe linii: 1. Ca semnificaţie derivată din activitatea de batere a monezilor, *Schlag* a căpătat semnificaţia mai abstractă de *Art*, *Soite* („fel", „sort", „tip", „gen"); 2. Pe această linie, a faptului de „a fi într-un anume fel", *Schlag* se regăseşte şi în *Geschlecht* („gen", „specie", dar şi „sex"); 3. De la *Schlagen* ca „lovire", *Schlag* a căpătat şi semnificaţia de lovitură a sorţii, nenorocire, întâmplare nefastă.

   Am optat pentru traducerea lui *Schlagen* cu „matrice", matrice modelatoare, pornind de la sensul originar care înseamnă „batere de monedă", cu gândul că de aici a derivat *Schlag* cu sensul de „gen", „fel", iar pe o linie secundară *Geschlecht* ca „specie" şi „sex". Textul lui Heidegger ne obligă să gândim în „matricea modelatoare" şi violenţa pe care o conţine originar cuvântul *schlagen* („a lovi").
8. V. nota 6.
9. Ideea lui Heidegger că noi putem vorbi, dar că limba poate totuşi să tacă, se bazează pe credinţa că autorul „textului" nu este niciodată subiectul investit demiurgic, ci doar un bun ascultător (*Hörer*) al limbii; căci prin limbă trece o instanţă care nu suntem noi. Umanismul tradiţional, care îl scoate pe om din orizontul fiinţei şi îl mută, dominator, în centrul fiinţării, reprezintă de fapt epoca demiurgiei subiectului lingvistic care creează textul fără o prealabilă ascultare a limbii. Dereglarea secvenţei „ascultare–vorbire" este expresia lingvistică a dereglării survenite în raportul omului cu fiinţa. Istoria umanismului şi aceea a uitării fiinţei au fost surprinse, ca unică mişcare, în această

diagramă laterală care este istoria Textului european. (V. și *Întrebarea privitoare la tehnică*, nota 15.) De asemenea, mai jos: „Poate că atunci mult mai puțin decât o exprimare pripită, limba reclamă, dimpotrivă, cuvenita tăcere."

PÖGGELER (1972, pp. 143–144), semnalează faptul că, după 1953, Heidegger a vorbit despre necesitatea constituirii unei „logici" proprii gândirii care se află în căutarea adevărului ființei, „logică" pe care el a numit-o „sigetică" (de la *sigan*, „a tăcea"). Denumirea de „sigetică", precizează Pöggeler, „nu înseamnă că vorbirea trebuie înlocuită prin tăcere sau că tăcerea trebuie pur și simplu să capete o preeminență în raport cu vorbirea... Pentru Heidegger, σιγή („tăcerea") face parte din esența logosului. De asemenea, nu este vorba despre o trăsătură iraționalistă a gândirii lui Heidegger, care caută să obțină tăcerea ca tăcere întru ceva, ci, dimpotrivă, despre trăsătura fundamentală critică și metacritică a acestei gândiri. Dacă vorbim, de pildă, despre «esența artei», atunci ar trebui să reașezăm această vorbire în survenirea în care arta devine artă, deci acolo unde ea își găsește calea către esența ei elină... Întrucât această survenire este în chip evident neîncheiată și de neîncheiat, temeiul ei originar nu poate fi surprins și spus, ci trebuie întotdeauna obținut și prin tăcere (*erschwiegen*); această obținere prin tăcere limitează, în cadrul meditației critice și metacritice, validitatea a ceea ce se spune".

„Cuvântul «drum» (*Weg*), atât de frecvent în vocabularul lui Heidegger (*Holzwege*, *Der Feldweg*, *Unterwegs zur Sprache*), nu are o semnificație spațială, nu evocă o promenadă campestră sau forestieră a gândirii vagabonde; drumul nu ne face să trecem dintr-un loc într-altul, el nu este elementul anterior al demersului, ci este demersul însuși al gândirii. Drumul astfel deschis de către gândire trimite la istorialitatea epochală (v. *epoché*) a gândirii, trimite la caracterul reținut al gândirii, la rezerva ei. Drumul «pune pe drum» (*be-wegt*), pune în mișcare (*Bewegung*), pune în discuție, pune în cumpănă. Drumul invită și neliniștește, incită și solicită. Nici o migrație, nici

o transhumanță, nici un progres. Drumul se desfășoară ca drum în chiar elementul înspre care el pune pe drum" (BIRAULT, 1978, p. 365).

11. Pentru a rămâne în limitele interpretării heideggeriene, am tradus *Abendland* prin „tărâm al serii", explicitând în fond și termenul de „Occident" (de la latinescul *occido*, „a cădea la pământ", „a apune"), care reprezintă traducerea curentă a lui *Abendland*.
12. *Zusprechen*; v. *Construire, locuire, gândire*, nota 1.
13. V. *Originea operei de artă*, nota 4.

Drum și cumpănire,
potecă și rostire,
aflătoare-s într-un pas.

Mergi și îți poartă
eroare și-ntrebare,
pe unica ta cale.

*

Când lumina crudă a dimineții se înalță tăcut peste crestele munților...

Lumina ființei nu poare fi nicicând cuprinsă de întunecarea lumii.

Venim prea târziu pentru zei și prea curând pentru ființă. Poemul abia început de ea este omul.

A te îndrepta către o stea, atâta doar.

A gândi înseamnă a te mărgini la un gând, care va sta cândva nemișcat ca o stea pe cerul lumii.

*

Când, în furtuna care se vestește, morișca de vânt cântă în fața ferestrei colibei...

Când curajul gândirii își are obârșia în exigența ființei, abia atunci limba destinului se află în largul ei.

De îndată ce avem lucrul în fața ochilor și știm să ascultăm cu inima cuvântul, gândirea izbândește.

Puțini sunt cei ce știu să facă deosebirea între un obiect învățat și un lucru gândit.

Dacă în gândire ar exista nu simpli potrivnici, ci oponenți înăuntrul aceleiași cauze, atunci cauza gândirii ar fi avantajată.

Când sub cerul de ploaie, deodată sfârtecat, o rază de soare alunecă peste pășunile de munte...

Nu noi ajungem la gânduri; *ele* vin la noi. Acesta e ceasul destinal al dialogului.

Dialogul însenințează întru obștească meditație. Aceasta nici nu exaltă opiniile reciproc intolerante, nici nu îngăduie cedarea împăciuitoare. Gândirea se menține astfel neabătută în preajma obiectului.

Dintr-o asemenea obștească întâlnire s-ar ivi poate câțiva învățăcei în meșteșugul gândirii; pentru ca, pe neștiute, unul dintre ei să devină maestru.

Când, în pragul verii, ascunse în pajiște, înfloresc narcise stinghere și trandafirul de munte lucește sub arțar...

Splendoare a simplității modeste.

Doar imaginea păstrează ceea ce a fost întrevăzut.
Dar imaginea odihnește în poem.

Pe cine, atâta vreme cât vrea să ocolească tristețea, l-ar putea atinge vreodată duhul înviorării?

Durerea își dăruiește puterea de a tămădui acolo unde nici nu o bănuim.

▪

Când vântul, întorcându-se fără de veste, prinde să mormăie în 'coperișul colibei și vremea dă semne de posomoreală...

Trei pericole amenință gândirea.

Pericolul cel bun, și de aceea mântuitor, este vecinătatea poetului-rapsod.

Pericolul cel rău, și de aceea cel mai aprig, este gândirea însăși. Ea trebuie să gândească împotriva ei însăși, ceea ce doar rareori îi stă în putință.

Pericolul de-a dreptul nociv, și de aceea aducător de rătăcire, este filozofarea.

▪

Când, în zi de vară, fluturele poposește pe o floare și, cu aripile strânse, se leagănă cu ea în vântul pajiștei...

Orice curaj al simțirii este ecou la exigența ființei, care strânge laolaltă gândirea noastră în jocul lumii.

În gândire, fiece lucru devine însingurat și zăbavnic.

În curajul zăbavei prosperă curajul pentru ceea ce e mare.

Mărimea erorii este pe măsura mărimii gândirii.

▪

Când, în liniștea nopților, pârâul muntelui povestește despre prăvălirile sale peste stânci...

Ce e mai vechi în vechi vine în gândirea noastră urmându-ne, și totuși ne întâmpină.

De aceea, gândirea se sprijină pe sosirea a ceea ce ființează în chip esențial venind dinspre trecut și este aducere aminte ce vine în întâmpinare.

A fi bătrân înseamnă: a te opri atunci când unicul gând al unui drum al cugetării s-a așezat în armonia rosturilor sale.

Putem îndrăzni să facem pasul înapoi din filozofie în gândirea ființei, de îndată ce ne simțim în largul nostru în originea gândirii.

■

Când în nopțile de iarnă viforița zgâlțâie coliba și într-o bună dimineață totul se odihnește sub zăpadă...

Spusa gândirii și-ar găsi liniștea în propria-i esență abia atunci când ea ar deveni neputincioasă să spună acel lucru care trebuie să rămână neexprimat.

O astfel de neputință ar duce gândirea în preajma lucrului.

Niciodată și în nici o limbă spusa esențială nu este totuna cu ceea ce se exprimă prin vorbire.

Ce uimire ar fi în stare să măsoare faptul că de fiecare dată și pe neașteptate apare o gândire.

■

Când dinspre povârnișurile văii, pe care turmele trec alene, tălăngile sună iar și iar...

Caracterul poetic al gândirii este încă ascuns.

Acolo unde se arată, el este socotit, pentru multă vreme, a nu fi decât utopia unei minți pe jumătate poetice.

Atunci când se situează în adevăr, activitatea poetică ce gândește este topologia ființei.

Punându-se în slujba ființei, topologia rostește locul în care sălășluiește esența acesteia.

■

Când lumina amurgului, strecurându-se într-un ungher al pădurii, scaldă în aur trunchiurile...

Cântarea și gândirea sunt trunchiurile învecinate ale activității poetice.

Ele se înalță din ființă și ajung în adevărul ei.

Ceea ce spune Hölderlin despre copacii pădurii ne face să ne gândim la relația dintre ele:

„Și își rămân în preajmă neștiute,
Cât neclintite poposesc în timp,
Învecinate trunchiuri de copac."

■

Păduri încremenite
Pâraie-n prăvală
Stânci veșnicindu-se
Ploaie curgând.

Plaiuri ce-adastă
Fântâni izvorânde
Vânturi în sălașuri
Har meditând.

NOTĂ

Această mică scriere a lui Heidegger a fost concepută în 1947 și publicată pentru prima dată la Editura Neske, Pfullingen, 1954.

Formula riguroasă de compoziție a acestei scrieri – o propoziție liric-descriptivă, urmată de un grupaj de patru sentințe reflexiv-aforistice – trădează clar o anumită intenție a lui Heidegger: de a pune în pagină experiența unică a rostirii esențiale (*Sagen*) din perspectiva celor două forme de manifestare ale ei: poeticul și meditativul, *Singen* și *Denken*. O analiză atentă ar putea să descopere relațiile care se creează între rândurile tipărite cursiv – deci rolul poetului – și grupajul aforistic care le însoțește și care configurează partitura gânditorului.

Dar relația dintre poet și gânditor, la care ne îndeamnă să reflectăm tocmai adoptarea acestei formule speciale, deschide către raportul mai adânc pe care rostirea celor doi este chemat să îl exprime: raportul ființării cu ființa. Lui RICHARDSON (1967, p. 554) i se pare că aici, pentru prima oară, faimoasa „diferență ontologică"[1] (v. *Originea operei de artă*, nota 3) este tematizată de Heidegger *ca atare*.

ADORNO (1973, p. 446), care se numără printre cei mai înverșunați adversari ai stilului de gândire și ai limbajului heideggerian, a apreciat în următorii termeni această mică scriere: „Sub titlul *Experiența gândirii*, Heidegger a publicat un mic volum de aforisme. Forma lor se situează undeva la mijloc între poezie și fragmentul de tip presocratic, al cărui caracter sibilinic provine, cel puțin în multe locuri, din caracterul întâmplător al unei transmiteri fragmentare, și nu dintr-o falsă misteriozitate. Se laudă, în aceste pagini, «splendoarea simplității modeste». Heidegger readuce ideologia uzată a materiilor pure din sfera artizanatului în cea a spiritului. Ca și cum cuvintele ar fi o materie pură înăsprită însă printr-o îndelungă folosire. Dar tot așa cum se întâmplă cu materialele textile pure care ajung astăzi la noi pe o cale mijlocită, adică prin opoziție cu producția în masă a textilelor, tot astfel Heidegger vrea, în chip artificial, să redea cuvintelor

pure sensul lor originar. În categoria «simplității modeste» (*das Schlichte*) mai intră în joc și o dimensiune specifică socială: preamărirea unei sărăcii demne, potrivit dorinței unei elite care decade plină de mândrie. [...] O stare istoric retrogradă este sărguincios transformată în sensul unui tragism de ordinul destinului, și de asemenea este investită cu un rang înalt; acest aspect este, la rândul lui, implicat în identificarea tacită a arhaicului cu autenticul."

Pentru o interpretare mai amănunțită a acestei scrieri heideggeriene, a se vedea în principal RICHARDSON, 1967, pp. 553–558. Pentru sensul noțiunii de „experiență" la Heidegger, a se vedea BIRAULT, 1978, p. 380 și urm.

Citățm, printre altele: „Există o experiență a gândirii cu totul străină de ceea ce Kant, Hegel sau Nietzsche au putut numi *Erfahrung* sau *Experiment*. După cum se spune în *Zur Sache des Denkens / Despre miza gândirii*, cuvântul experiență, departe de a evoca *das Abdanken des Denkens* – «abdicarea gândirii» în favoarea unei iluminații subite – nu desemnează nimic altceva decât demersul laborios al gândirii însăși în maniera ei infinit pregătitoare. Concepție defel mistică a experienței, concepție defel reflexivă a gândirii. Gândirea nu precede experiența, și experiența nu împlinește gândirea. Gândirea și experiența se desprind dintr-o singură și identică esență" (p. 388). Și: „Experiența gândirii este exercițiul însuși al gândirii. Gândirea este, în temeiul ei, experiența. Formule în chip necesar șocante pentru aceia care nu pot concepe gândirea decât în termeni de *theoria* și care nu cunosc alte forme ale experienței decât formele «empirice» sau «experimentale». Formule mai puțin șocante pentru aceia care știu că, într-un anume fel, gândirea era deja concepută ca experiență la Kant, la Hegel sau la Nietzsche" (p. 389).

„Filozofia poartă în sine prezența și absența gândirii. Ea nu reprezintă gândirea, ci doar un mod al gândirii, rătăcitor și fatal: modul ei occidental și universal, epistemic și ironic, fundamental sau radical. Filozofia este forma exilată a gândirii, o formă care este din capul locului a declinului, o formă bastardă, o grandioasă aventură riscară, un compromis nefericit a cărui împlinire sau

dislocare ar putea face loc altor două moduri mai simple și mai lesne de distins ale gândirii: acelea pe care scrierea *Gelassenheit* le numește *das rechnende Denken und das besinnliche Nachdenken*: gândirea calculatoare și gândirea meditativă" (BIRAULT, 1978, pp. 362–363).

GLOSAR DE TERMENI

A

Abgrund, der – abisul, lipsa de temei

Abwesen, das – absenţa, neajungerea la prezenţă

Am-Werke-sein, das (*im Werk*) – operarea (în operă)

Andenken, das – gândirea evocatoare

Anfertigung, die – confecţionarea
– *Angefertigtsein, das* – faptul de a fi confecţionat

Ankunft, die – venirea, sosirea, punctul de sosire

anlassen – a lăsa, a îngădui să ajungă

An-lassen in die Ankunft, das – îngăduinţa de a ajunge

Anmessung, die – potrivirea

Anspruch, der – revendicarea, pretenţia, glasul exigent

sich in den ~ nehmen lassen – a se abandona; a se lăsa revendicat

anwesen – a fi prezent, a ajunge la prezenţă
– *Anwesen, das* – prezenţa, ajungerea la prezenţă (v. *Întrebarea privitoare la tehnică*, nota 2)
– *Anwesen eines Anwesenden* – prezenţa unui lucru prezent
– *Answesende, das* – ceea ce urmează să ajungă la prezenţă

Aufenthalt, der – sălăşluirea

Aufgehen, das – deschiderea, înălţarea
– *Aufgehende, das* – ceea ce se înalţă deschizându-se

Aufgeschlossene, das – deschisul

Aufsichberuhen, das – stăruirea întru sine

Aufstellen, das – înălţarea; ex-punerea (v. *Originea operei de artă*, nota 9)
– *Aufstellung, die* – înălţarea; ex-punerea

Aussagen, das – rostirea ce cade în exterioritate

Aussehen, das – aspectul

ausstehen – 1. a se situa în afară; 2. a îndura până la capăt
Ausstehen, das – situarea în afară, extatică
auswendig – întors spre în afară

B

Bauen, das – construirea
Begründung, die – întemeierea
behüten – a ocroti
Bereitliegen, das – aflarea la îndemână
Bergen, das – adăpostire-ascundere
– *Bergende, das* – cel care adăpostește (ascunzând)
Besetzen, das – luarea în stăpânire
Bestand, der – situarea disponibilă (v. *Întrebarea privitoare la tehnică*, notele 5 și 6)
Beständigkeit, die – statornicia, constanța
bestellen – 1. a supune comenzii; 2. a cultiva (v. *Întrebarea privitoare la tehnică*, nota 5)
– *Bestellen, das* – supunerea-la-comandă
– *Bestellung, die* – comandarea
– *Besteller, der* – cel-ce-supune-comenzii-sale
Bewahrenden, die – păstrătorii-adeveritori (v. *Originea operei de artă*, nota 19)
Bewirken, das – efectuarea, producerea unui efect
– *das Bewirkende* – ceea ce produce un efect
beziehen – a intra în relație prin atragere
Bezug, der – relația de atragere

D

Da, das – deschisul
Dasein, das – v. *Originea operei de artă*, nota 5
Da-sein, das – ființa în deschis
Daß, das – starea de fapt
Denken, das – gândirea
– *das rechnende* – – gândirea calculatoare
– *das besinnliche Nachdenken* – gândirea meditativă (v. *La ce bun poeți?*, nota 8)
Dichten, das – poetizarea, activitatea poetică, creația poetică
– *dichten* – a exprima cu mijloace poetice
– *dichterisch* – în chip poetic
– *Dichterische, das* – poeticul
– *Dichtung, die* – poezia originară, Poezie (v. *La ce bun poeți?*, nota 3)

Dienlichkeit, die – capacitatea de a sluji
Ding, das – lucrul
– *Dinghafte, das* – caracterul de lucru, caracterul reic
– *Dingheit, die* – reitatea
– *Dingliche, das* – realitatea reică
– *Dingsein, das* – natura de lucru
durchmessen – a măsura în întregime
Dürftige, das – sărăcia, sărăcăciosul

E

eigentlich – autentic
Eigenwüchsige, das – ivirea din (dintru) sine
einbeziehen – a include prin atragere
– *Einbeziehen, das* – atragerea-includere
einbilden – a conferi imagine
Einbildungskraft, die – capacitatea de plăsmuire
Einfalt, die – natura simplă, unitară
einlösen, sich – a se desprinde pentru a pătrunde în
einräumen – a primi în spațiu, a îngădui, a admite
– *Einräumen, das* – admitere-rânduire în spațiu
Einrichten, das – ordonarea, rânduirea, instalarea
Ek-sistenz, die – ec-sistența
Ekstatische, das – extaticul
Entbergen, das – ieșirea, scoaterea din ascundere
– *entbergen, sich* – a ieși din ascundere
Enthüllung, die – dezvăluirea
entschließen – a se desface din închis
Entschlossenheit, die – starea de hotărâre, hotărârea
Ent-schlossenheit, die – ieșirea din închis
Entschränkung, die – eliberarea de îngrădiri
entsprechen – 1. a corespunde; 2. a vorbi din interiorul limbii
Entwerfen, das – proiectarea
Entwurf, der – proiectul
entziehen, sich – a se retrage ascunzându-se
Erde, die – pământul (v. *Originea operei de artă*, nota 12)
– *Erdhafte, das* – pământitatea
ereignen – 1. a accede la propria ființă; a revela ceea ce e propriu ființei tale; 2. a arăta, a manifesta
ereignen, sich – 1. a avea loc, a se produce; 2. a se revela în chip propriu (v. *Întrebarea privitoare la tehnică*, nota 13)

Ereignis, das – evenimentul (care revelează ceea ce este propriu); (v. *Întrebarea privitoare la tehnică*, nota 13)
Er-eignis, das – dobândire-conferire a Propriului
Er-innerung, die – re-interiorizarea
ermessen – a dobândi măsurând, a atinge prin măsurare, a afla prin măsurare
Eröffnung, die – deschiderea
Errichten, das – edificarea
– *Er-richten, das* – îndreptarea
– *Errichtung, die* – îndreptarea către înalt
Erscheinen, das – apariția strălucitoare
Erscheinenlassen, das – faptul de a lăsa să apară
erschließen – a deschide
Existenz, die – existența

F

Fertigsein, das – faptul de a fi fabricat, confecționat
Festgestelltsein, das – punerea fermă
Fragen, das – atitudinea interogativă (v. *Întrebarea privitoare la tehnică*, nota 15)
– *Frag-würdige, das* – ceea ce este demn de a fi supus interogației
Freie, das – spațiul liber
– *Freigabe, die* – punerea în libertate, eliberarea
– *freigeben* – a pune în libertate
fügen – a rostui
– *Fügung, die* – rostuirea (v. *Originea operei de artă*, nota 14)

G

Gebild, das – configurarea
Geborgenheit, die – starea de adăpostire (ascundere)
Gebrauchsdinge, die – lucrurile de care ne folosim
Gefüge, das – ansamblul rostuirilor, alcătuirea, întregul organizat
Gegenstand, der – obiectul, situarea opozitivă
– *Gegenständige, das* – ceea ce este situat opozitiv
– *Gegenständlichkeit, die* – obiectualitatea
– *Gegenstehen, das* – situarea opusă
Gegenüber, das – termenul opus
Gegenwendige, das – caracterul de (reciprocă) opoziție
– *Gegenwendigen, die* – oponenții care se implică reciproc
– *Gegenwendigkeit, die* –

reciprocitatea adversă, caracterul opozitiv
Gegnet – vastitatea liberă (v. *La ce bun poeți?*, nota 4)
Geheimnis, das – misterul (v. *Întrebarea privitoare la tehnică*, nota 14)
geistlich – de duh
Gelassenheit, die – atitudinea prin care ceva este lăsat să fie
Gelichtete, das – spațiul luminat, luminatul
Geräumigkeit, die – vastitatea
Gesagte, das – rostitul, ceea ce a fost rostit
Geschaffensein, das – faptul de a fi creat
geschehen – a surveni
– *Geschehen, das* – survenirea (în cadrul Istoriei; v. *Originea operei de artă*, nota 4)
Geschichte, die – Istoria (ca istorie a ființei; v. *Originea operei de artă*, nota 4)
Geschick, das – ansamblul punerilor în ordine; destin (v. *Originea operei de artă*, nota 4)
– *geschickhaft* – destinal
– *Geschickliche, das* – ceea ce este de ordinul destinului, destinalul
Ge-setz, das – ansamblul punerilor
Gespräch, das – dialogul
Gestalt, die – întruchiparea
Ge-stell, das – însumarea sensurilor radicalului *stell-*; compunere, punere laolaltă (v. *Întrebarea privitoare la tehnică*, nota 7 și *Originea operei de artă*, nota 18)
Geviert, das – tetrada (v. *Construire, locuire, gândire*, nota 3)
Gewagte, das – ceea ce este cutezat
– *Gewagten, die* – cei ce sunt cutezați
Ge-weseне, das – suma a ceea ce este esențial, strângerea laolaltă a ceea ce este de ordinul esenței
Gewillte, das – ceea ce este de ordinul Voinței
Gewirkte, das – rezultatul unei operații, a unei efectuări
Gewollte, das – ceea ce este de ordinul vrerii (al voinței individuale)
Geworfenheit, die – starea de proiectare
Gezogenen, die – ființele atrase
Gezüge, das – ansamblul forțelor de atracție
Gleiche, das – ceea ce este egal
Gleichgültige, das – egal valabilul
Göttlichen, die – divinii
Grund, der – temeiul

H

halten – a menține, a păstra
– *Halt, der* – stabilitatea

– *Haltbare, das* – ceea ce este trainic
– *Verhalten, das* – fermitatea, atitudinea fermă
Haus (des Seins), das – casa, locul de adăpost (al ființei; v. *La ce bun poeți*, nota 9)
Heil, das – mântuirea
heil – nevătămat, neștirbit
– *Heile, das* – nestrâmbătatea, nevătămatul, integritatea, deplinătatea
Heilige, das – sacrul (v. *La ce bun poeți*, nota 2)
– *Heillose, das* – fără-de-mântuirea
Heimatlosigkeit, die – lipsa de patrie
Herausfordern, das – cererea insistentă de livrare
herausstellen – a scoate la iveală
Her-kunft, die – pro-venienta
herstellen – 1. a face, a produce; 2. a așeza aici, a aduce în prim-plan, a pune în față, a pro-pune (*her-stellen*)
– *Her-stellen, das* – aducerea la sine
– *Hersteller, der* – cel care aduce la sine
– *Herstellung, die* – producerea
Hervorbringen, das – producerea
– *Hervorgebrachte, das* – produsul, lucrul produs
– *Hervorzubringende, das* – ceea ce urmează să fie produs
– *Her-vor-bringen, das* – pro-ducerea
Hervorgehenlassen, das – acțiunea de a lăsa să vină în afară
Himmlischen, die – cerești
Hin-sicht, die – orientarea către
Historie, die – știința istoriei, istoriografie
Hören, das – ascultarea (v. *Întrebarea privitoare la tehnică*, nota 15 și *Limba în poem*, nota 9)
hüten – a adăposti, a ocroti, a veghea
– *Hut, die* – *paza*, ocrotirea

I

Insichruhen, das – odihnirea în sine
Insichselbststehen, das – subzistarea în sine
Insichstehen, das – situarea în sine
Ins-Werk-Bringen, das – transpunerea în operă
Inswerksetzen (der Wahrheit), das – punerea (adevărului) în operă

Inwendige, das – ceea ce e întors spre înăuntru

K

Kehre, die – răsturnarea (v. *Hölderlin şi esenţa poeziei*, notă)
Kernige, das – caracterul „nuclear"

L

Lassen, das – abandonul; lăsarea; îngăduirea (v. *Construire, locuire, gândire*, nota 4)
Lichtung, die – locul de deschidere, deschiderea-luminatoare (v. *Originea operei de artă*, nota 13)
Losgeworfene, das – ceea ce este aruncat în vederea eliberării
loslassen – a elibera, a permite desprinderea
Loswurf, der – aruncarea eliberatoare

M

Machenschaft, die – regimul acţiunii şi faptei, activismul
Man, das – impersonalul „se"
Maß, das – măsura (v. *„...În chip poetic locuieşte omul..."*, nota 3)
– *Maßgabe, die* – conferirea de măsură
– *Maß-Nahme, die* – luarea măsurii
mitschuld – co-responsabil
Mögen, das – îndrăgirea
– *das an-fangende Mögen* – îndrăgirea iniţială care captează

N

Nachdenken, das – gândirea care gândeşte pe urmele a ceva
Nächste, das – ceea ce este cel mai aproape, proximul
nichten – a nega
– *Nichten, das* – negarea
– *Nichtende, das* – elementul negator, ceea ce neagă

O

offenbaren – a revela
– *Offenbarkeit, die* – starea de revelare
Offene, das – deschisul
Offenheit, die – deschiderea
Ort, der – locul
Ortschaft, die – locul rânduit, organizat, privilegiat, localitatea (v. *La ce bun poeţi?*, nota 4)
– *Ortschaft des Ortes* – calitatea de loc a locului

P

Poesie, die – poezia (ca specie literară)

R

Räumen, das – croirea unui spaţiu
Richtige, das – ceea ce este corect
– *Richtigkeit, die* – corectitudinea
Riß, der – sciziunea; traseul; sciziunea-traseu
– *Auf-riß, der* – traseul deschizător
– *Durchriß, der* – traseul secţiunii
– *Grundriß, der* – traseul fundamental
– *Umriß, der* – traseul unificator, traseul circumferinţei

S

Sagen, das – rostirea (v. *La ce bun poeţi?*, nota 10)
– *das sagendere -* – rostirea care are putinţa unei sporite rostiri
– *Sage, die* – rostirea esenţială
– *Sagenden, die* – rostitorii
– *Sagenderen, die* – cei care au o sporită putinţă a rostirii
Sammelnde, das – elementul care strânge laolaltă
Scheinen, das – faptul de a se înfăţişa; strălucirea
Schenkung, die – dăruirea
schicken – a aduce pe un drum, a pune în ordine, a destina
schicken, sich – a-şi afla locul potrivit
Schicklichkeit, die – conformitatea (cu destinul)
Schickung, die – punerea în ordine, destinarea
Schonen, das – ocrotirea
Schrankenlose, das – neîngrăditul
Schutzlose, das – ceea ce este lipsit de ocrotire
Seiende, das – fiinţarea (v. *Originea operei de artă*, nota 3)
Sein, das – fiinţa (v. *Originea operei de artă*, nota 3)
Seinlassen, das – faptul de a lăsa să fie (v. *Construire, locuire, gândire*, nota 4 şi *Originea operei de artă*, nota 20)
Selbe, das – unul şi acelaşi
Selbstgenügsamkeit, die – suficienţa de sine
Sichverschließende, das – ceea ce se închide
Sichzusammennehmen, das – realizarea unităţii de sine
Spiegeln, das – oglindirea
– *das ereignende -* – oglindirea care face ca ceva să survină în chip propriu
Stand, der – situarea, starea fermă, fermitatea

– *in den – bringen* – a aduce într-o postură stabilă
Ständige, das – caracterul statornic, constanța, situarea constantă
Stehen, das – situarea fermă
stellen – 1. a pune; 2. a constrânge (v. *La ce bun poeți?*, nota 6)
Sterblichen, die – muritorii (v. *Construire, locuire, gândire*, nota 2)
– *Sterblichsten, die* – muritorii care realizează în cel mai înalt grad condiția de muritor
Stiftung, die – ctitorirea
Streit, der – disputa
– *Streitenden, die* – părtașii la dispută
– *Bestreitung des Streites, die* – simultana susținere și răgăduire a disputei

U

um-einen – a cuprinde unind
umgrenzen – a hotărnici
– *Umgrenzende, das* – ceea ce hotărnicește
Ungegenständliche, das – non-obiectualul
Ungeheuere, das – neobișnuitul
Unheil, das – nemântuirea
Unheile, das – strâmbătatea, (starea de) vătămare, nonintegritatea
Unheimische, das – spațiul nefamiliarului
Unterwegs, das – permanenta aflare pe drum
Unverborgenheit, die – starea de neascundere
– *Unverborgene, das* – neascunsul
Ursprung, der – originea
Ur-sprung, der – saltul originar
ursprünglich – originar
Übereinstimmung, die – corespondența, acordul, potrivirea

V

Ver-an-lassen, das – acțiunea de a face să vină (v. *Întrebarea privitoare la tehnică*, nota 3)
Verbergung, die – ascunderea (adăpostitoare)
– *Verborgenheit, die* – starea de ascundere
– *Verborgene, das* – ceea ce este ascuns
Verbrauch, der – uzura prin consum
vereinden – a sfârși
Verfertigen, das – confecționarea
Verläßlichkeit, die – capacitatea de a inspira încredere
vermessen – a măsura delimitând
vermessen, sich – a eresi măsura

versammeln – a strânge laolaltă
– *Versammlung, die* – strângerea-laolaltă (v. *Originea operei de artă*, nota 6)
Verschulden, das – faptul de a fi răspunzător
Verstellen, das – împiedicarea accesului
Verweigern, das – respingerea
Vollbringen, das – aducerea la împlinire
vorbringen – a aduce în prim-plan
Vor-gänger, der – înaintemergătorul, pre-cursorul
Vorhandene, das – ceea ce există, lucrul prezent, realitatea imediată, fiinţarea simplu-prezentă, ceea ce este simplu-prezent
Vor-läufige, das – premergătorul, pre-cursorul
Vor-stellen, das – punerea în faţă, re-prezentarea

W

Wagen, das – cutezarea
– *das wagendere -* – cutezarea de o sporită cutezanţă
wagen, jemanden – a cuteza pe cineva
Wahre, das – ceea ce este adevărat
Wahrnis, die – adeverire-păstrare
Wahrung, die – adeverirea
Wächterschaft, die – veghea
Weisung, die – îndrumarea
Welt, die – lume (v. *Originea operei de artă*, nota 8)
– *welten* – „a lumi", a acţiona ca lume
– *Welten, das* – lumirea
– *Weltische, das* – ceea ce are caracter de lume
Werk, das – opera
– *im Werk am Werk sein* – a opera în operă
– *ins Werk setzen* – a pune în operă
– *Sich-ins-Werk-Setzen, das* – punerea-de-sine-în-operă
– *sich ins Werk richten* – a se instala în operă
– *Werkwerden des Werkes* – devenirea de operă a operei
wesen – a fiinţa (în chip esenţial)
Wesen, das – esenţă (v. *Întrebarea privitoare la tehnică*, nota 12)
– *Wesende, das* – ceea ce fiinţează în chip esenţial
Wille, der – Voinţa
Wirken, das – efectuarea
Wirklichkeit, die – realitatea efectivă
Wohnen, das – locuirea
Wohnenlassen, das – faptul de a lăsa să survină locuirea
Wollen, das – vrerea (voinţa de ordinul individualului)
– *das willige -* – vrerea docilă

– *Wollende, der* – cel înzestrat cu vrere

Wurf, der – aruncarea

Z

Zeug, das – ustensilul

Zu-Gemessene, das – ceea ce (ne) este conferit prin măsurare

Zugeworfene, das – ceea ce a fost proiectat către ceva

zulassen – a admite

zumessen – a conferi (prin măsurare)

Zunichtsgedrängtsein, das – faptul de a nu fi la nimic constrâns

Zusammenspiel, das – interacțiunea

Zuspruch, der – apelul, chemarea, adresarea (v. *Construire, locuire, gândire*, nota 1)

Zwiefalt, die – dubla natură

Zwiesprache, die – dialogul

Zwischen, das – intervalul

Singură gândirea originară ascunde în sine acea bogăție care nu poate fi nicicând epuizată, ci doar înțeleasă de fiecare dată „mai bine", adică altfel decât o spun nemijlocit cuvintele. În mediocritate nu există, în schimb, decât ceea ce poate fi înțeles, deci nici un lucru care să cheme mereu la o înțelegere și o interpretare mai originare, nici un lucru care ar putea el însuși să provoace timpurile să recunoască și să traducă iar ceea ce de multă vreme părea a fi cunoscut.
Numai un lucru care a fost cu adevărat gândit are norocul să fie iar și iar „mai bine" înțeles decât s-a înțeles chiar el pe sine. Dar, atunci, această mai bună înțelegere nu este meritul interpretului, ci darul oferit de însuși obiectul interpretării.

Martin Heidegger

De la Heidegger am învățat că întrebarea este „sfințenia" gândului și primul înțeles.

Constantin Noica

ISBN 978-973-50-3157-2